
اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق
حبيب مونسي
القراءة والحداثة
مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية
دراسة

حبيب مونسي

القــراءة و الحداثــة

مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
2000

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

إلى والدتي، اعترافاً بالجميل إلى زوجتي محبة ووفاء
إلى أبنائي.. عماد، فيصل، إيمان، يونس،
أملاً في غد مشرق

حبيب.م

■■

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

□□

مقدمـــــة

تروم كل قراءة إبستيمولوجية التماس الأسس التي تقوم عليها المعرفة، فتبني صرحها في إطار من الحقائق والتصورات التي تحدد آفاقها، من خلال مفهومات تعيد ترتيبها حتى تخدم الغاية التي قامت وتقوم من أجلها. وكل إشباع للمفهومات إنما يتم بتلاقح المعارف وتثاقفها أثناء عمليات النقد، والانتقاد، فتتهذب شوائبها وتستقيم قناتها، وتتعزز بما تفرزه من نتائج، وما تطرحه من أسئلة.

والقراءة الابستيمولوجية للفعل القرائي النقدي العربي، انطلاقاً من تفكيك آليات الفهم الأولية، ورصد مرجعياتها الفكرية إلى الإجراء الفعلي، وما يكتنفه من ظروف، وعوامل تتداخل في مساره سافرة أو على استحياء، فتعمل فيه عمل السلطة الموجهة حيناً، وعمل الباحث الخفي حيناً آخر. فتجعل ناتج القراءة حاصلاً فكرياً، لا يمكن تقييمه إلا من خلال رصد تقاطعات العوامل المؤثرة داخلياً على حدوده، والتي تسربت إليه، بفعل التقاطع الحضاري الحتمي، فلونت ناتجه بطابع خاص، تصب فيه مشارب عدة، وأذواق مختلفة وإن صهرت في بوتقة واحدة إلا أن ميزات تلك الروافد -ماضياً وحاضراً- ما زالت تحمل إليه خصائص كل لون وعرق وذوق، فتزداد آفاقه سعة وشمولاً.

القراءة والحداثة:

يطرح العنوان -الذي ارتضيناه لبحثنا- مفارقة منهجية، من خلال عطف الحداثة على القراءة، على المستوى المفهومي والإجرائي، توحي باللاتشاكل، وتثير مبدئياً جملة من التعارضات تجعل الصياغة ضرباً من المصادرة للمطلوب، ما دام منهج القراءة يؤطر الفعل القرائي، ويدرجه في منظومة فكرية تتراتب فيها الخطوات المنهجية منطلقة من:

أولا : من مرجعية فكرية، ومذهبية ودينية وجمالية عامة، أي من صفة حضارية متميزة، تنبثق عنها جملة التصورات التي تنتظم الوجود مادة ومعنى، وإليها تكون إحالات القراءة بغية انتقاء آلياتها لإنتاج المعنى الإجرائي الذي يدخلها في تفاعل مع النص، من حيث هي خطوة ثابتة في منهج القراءة، تتسم بالجدل والحوارية، تكون فيه الكفاية المعرفية عرضة

للتأثر والتأثير تحت ناتج الوقع وشدته، ينتهي بها إلى فحص المقروء.

ثانياً : استكناه أسرار النص، ورصد ملامح الجدة والتجاوز فيه، يطرح منهج القراءة -بهذه الصورة- على ثلاثة محاور كفاية معرفية تتحكم في الفعل القرائي، تصبغه وتوجهه، وتخلق آلياته، وتعين نوع القراءة المنجزة، وتحدد غايتها وملاحظة التفاعل الحاصل بين التصور والنص. وأخيراً فحص ملامح الانزياح عن المعيار، ورصد درجاته، وتلمس الأشكال الجنينية فيه مستقبلاً.

بيد أن المفارقة التي تطرحها فلسفة الحداثة -إزاء منهج القراءة- هي أخذها المحاور نفسها، ولكن بعكس خطواتها -رأساً على عقب- فتكون الخطوة الأولى رصد التجاوز، والانزياح، وخلخلة المعيار، وتلاشي سلطة الماضي، وانبثاق الشكل الجديد. أما الخطوة الثانية، فتتجسد في محاور تفسير جملة التفاعلات التي أدت إلى مثل هذا التحول، وتلك الثورة، وعندما يستقر التفسير على اقتناعات -ولو وقتية تنضاف في الخطوة الثالثة -إلى الرصيد المعرفي، فتثريه وتؤثثه، وتجعله قادراً على مواجهة مثل تلك التجاوزات وقبول مبدئها التطوري الكامن فيها.

والحداثة وهي تعود أدراج القراءة منهجياً، تؤسس الفعل القرائي وتغنيه، وتجعله قادراً على التجدد والاستمرار، إذ لولاها لتحجرت تصوراته المبدئية، لرضيت بواقعها، ومن ثم استحالت إلى اقتناعات راسخة، سرعان ما تتحول إلى قواعد ضابطة تحجب توثب القراءة، وتحد من تعدديتها.

إن ما كان يبدو لنا، مفارقة وتعارضاً في الصياغة، يتضح من خلال التصور المنهجي -على الأقل- في تشاكل تام مع متطلبات القراءة التي سنجريها في آليات القراءة العربية: إذ أن القراءة: "تبدأ من أبسط عمليات النقد سواء في الاستماع والذوق، أو في الموازنة والتثمين، وترقى إلى صيغ التجريد في المبادئ والأحكام. وبينها مراتب متباينة، تبدأ من أيسر السبل بالنقل والترجمة، وتنتهي إلى استقراء المواريث وابتعاثها بمجهر الفكر الحديث"(1).

وما دام النقد العربي -قديمه وحديثه- قد تدرج على مثل هذه الخطوات، وخلف وراءه تراثاً نوعياً عبر مراحله الزمنية، مشدوداً إلى خلفيات مرجعية متلونة، تمازج بين أصيل نابع من خصوصيتها القومية والفكرية والدينية والاجتماعية والسياسية والأيديولوجية وبين دخيل أملته عليها ظروف التخلف، والتبعية، والرغبة في تجاوز حاضرها. فإن هذا النقد قد سلك سبلاً متباينة تتأرجح بين هذا وذاك. فإذا هي لا تستبين معالمها في أحايين كثيرة، وذلك ما سوّغ لنا الإقدام على تتبع أنماطها وأطوارها، فجعلنا البحث في مدخل وبابين، يتشكل الأول من خمسة فصول.

■ أولاً: المدخل:

يحتم التصور الذي انطلقنا منه لقراءة القراءة، وسعياً وراء تواصل عناصر البحث، اصطناع مدخل نعده بمثابة "الفرش" الذي يضع بين أيدينا صورة للقراءة العربية القديمة، في سير أطوارها وأنماطها القرائية المختلفة، نقتطف من مادتها، ما يصلح لأن يكون دالاً عليها في خصائصها ودقائقها. والمدخل يحتم -من جهة أخرى- عدم التورط في مساربها وأغوارها ما دام استقراء القراءة القديمة، يضعنا أمام اختيارات صعبة، تتمثل في طريقة استكتاب ذلك التراث الضخم، بكيفية تخدم ما نبتغيه، من كشف لأدوات القراءة، فكان علينا أن نسلك مسلكا هينا مطواعاً، يوقفنا على أهم معالم التحولات، فجعلناه أربعة سبل:

1-مسار القراءة القديمة:

ننطلق فيه من أبسط صور القراءة: ابتداء من التعليق العابر والملاحظة الانطباعية إلى التحليل المنهجي الصارم وذلك من خلال ثلاثة مستويات:

أ-مستوى الانطباع : أو العجز عن المواجهة.

ب-مستوى التردد : بين داخل النص وخارجه

جـ-مستوى التأصيل : مواجهة النص.

وهي مستويات -فيما نعتقد- تتوزع مسار القراءة تباعاً، وتكشف عن عناصر التطور والتحول فتزداد عمقاً كلما تقدم بها الزمن.

2-أصول القراءة العربية القديمة:

لقد سمح لنا التركيز على عامل التطور، وما يحدثه في الثقافة العربية، من تجاوز للثابت، وبعث للمشكلات المستجدة في طريق القراءة، وتحسس العلماء تلك الحيرة - للكشف عن ثوابت راسخة، يتناقلها القراء تباعاً، فتؤسس أركان القراءة، وتجعلها تواصلاً مستمراً، يأخذ بأسباب بعضه بعضاً، تتوارى مقوماتها تحت أثواب الصياغة، عند هذا وذاك دون أن يتحول جوهرها.

وربما كان ظل الثوابت خفيفاً أمام سيل التحولات في الرؤى والأذواق، الأمر الذي جعل الثابت مصدر قلق مستمر، يؤرق النقاد ويثير مشكلات القراءة تترى كالفحولة، والانتحال، والقديم، والجديد، والموازنة، والوساطة.. والإعجاز..

3-آليات القراءة العربية القديمة:

ينتهي الحديث عن الثبات والتحول إلى خطوة ثانية نتتبع من خلالها، مظاهر الصراع بينهما أثناء الفعل القرائي، وفي خضم الإشكاليات المثارة، ولكننا فضلنا التوقف عند أعلام النقد: فكان ابن سلام، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر

الجرجاني. محطات رصد لعوامل الثبات والتطور، ورسم صورة القارئ، والكشف عن عدته واقتداره، وإكسابه سلطة تمكنه من حسم المشكلات القائمة في طريق النقد.

4-تقاليد القراءة العربية القديمة:

أما وقد تحددت شخصية القارئ ووضحت سلطته، وتعينت أدواته، لم يبق لدينا سوى وصف التقاليد التي شاعت بين الشراح، وهم يتناولون النص الإبداعي من خلال ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، المستوى النحوي، المستوى الأسلوبي، مع اعتماد "قراءة القراءة" مدخلاً يبيح للمتأخر مراجعة قراءة المتقدم، والتفوق عليها في أحايين كثيرة. ولا بد للمدخل -على هذا النحو- أن يبتعد عن حشد الأمثلة والشواهد، إلا ما كان في خدمة العرض، وأن تجنح لغته إلى رصد ما وراء الظواهر النقدية، دون التعرض إليها تفصيلاً.

■ *ثانياً: الباب الأول*

القراءة بين السياق والنسق:

ولولوج هذا الباب، كان علينا. ابتداء أن نقف على مفارقة زمنية صاغها تراجع الحاضر العربي عن الحاضر الغربي، في خضم المطالبة بالنهضة والتقدم. فألفينا القراءة العربية، وهي تطلب الجدة والتحديث، لا تواكب الحاضر الغربي، ولا تسايره، بل تعيش في حاضرها على ماضيه، وكل استفادة تقتبسها لفعلها القرائي العام (أدباء، وفكرا، وسياسة، واجتماعا) إنما هي من قبيل ما تجاوزه الغرب، ونبذه وعرى عوراته، وكشف عن مزالقه وأخطاره. ومعنى ذلك، إن أجراءه مرة أخرى -في بيئة غير بيئته- ستنجر عنه أخطار تتعاظم، لدملة تلك الفروق أولاً. والاقتصار على النظرة العجلى، التي تسارع دوماً إلى إحلال الجديد (أي جديد) فكان السائد القائم.

ذلك ما نحاول رصده، في خلال تقسيم الباب إلى قسمين: السياق ثم النسق:

الفصل الأول:

القراءة التاريخية:

إن تحكيم التاريخ -مادة ومنهجاً- في النص الأدبي، وجعل السياسي باعثاً -دوماً- على الإبداع، من إخضاع تقسيم الأدب إلى القسمة السياسية، إلى تعميم الأحكام وسحبها على فترات طويلة، تتسم بالاضطراب الفكري والأدبي، تتمازج فيها الثقافات والأهواء. ثم بدا لنا أن هذا المسلك كرر إنتاجه شكلاً ومضموناً وفرض على الأذواق نمطاً واحداً للأدب والأدبية.

الفصل الثاني:

القراءة الاجتماعية:

كما خضعت القراءة التاريخية للتاريخ وفلسفته، خضعت القراءة الاجتماعية لعلم الاجتماع، وبدا الأدب حقلاً تجريبياً خصيب التربة، لا ترى فيه القراءة الاجتماعية، إلا مصطرعاً للإنسان ومشكلاته المادية، فابتليت القراءة الاجتماعية بآفة التعميم، والاحتفال بالجانب الاجتماعي، وإغفال النص في خصوصيته الإبداعية.

الفصل الثالث:

القراءة النفسية:

لقد بدت القراءة النفسية في حلة قشيبة، أول الأمر، وهي تطرح نفسها بديلاً للقراءات السالفة، حين تذرعت بالعلمية. إلا أن الاجراء أحالها على آفة الانتقاء، وحول نصوصها إلى وثائق مرضية تدين الأدب والأديب، وتتصيد في تاريخ الأدب شخصيات "قلقة" تجري عليها فحوصها، حتى تكررت القراءة عند هذا وذاك، وهي تتناول الشخص نفسه، وتبالغ في إدانته ووصمه، وانتهت هي الأخرى إلى تعميم مشين ينسحب على كل أدب وإبداع.

إن لجوء القراءة إلى مثل تلك "العلوم" جعل الأدب خادماً لا مخدوعاً. وضاعت جهود كريمة، وهي تحوم حول النص، تلتقط منه إشارات تغني بها مادتها، دون أن تشبع النص قراءة وتحليلاً. وربما كانت هذه القراءات جليلة، في ركن من أركان تحليل النص، تسلط أضواءها العلمية على زاوية من زواياه وحسب، ودون أن تدعي القول الفصل فيه.

الفصل الرابع:

نعتبره حلقة، يتمفصل فيها البحث، ليحول وجهه شطر القراءة النسقية، مبتدئاً من إقرار حقيقة تغييب النص في القراءة السياقية، محاولاً بسط الحديث عن جدل السياق والنسق في النص، محاولاً رسم صورة لجملة العوامل الخارجية والداخلية المشكلة لحقيقة النص في جهة، وحقيقة الأدبية فيه في جهة أخرى. وكأن معادلة النص تتموضع بين الواقع واللغة، في جملة من العلاقات المتشابكة تنسج حيثيات الأدبية فيه. ومن ذا أمكننا التولج إلى القراءة اللسانياتية، على اعتبار أنه الرحم الذي اضطربت فيه القراءات البنيوية المختلفة.

الفصل الخامس:

وتواصلاً مع ما سلف. كان الحديث عن القراءة البنيوية (شكلانية، وتكوينية، وأسلوبية) ينطلق من تحديد مصطلح البنية في استعمالاته الفلسفية والأدبية، ورصد خصائصه، للوقوف على محدودية عطائه- لو اقتصر عليه- في تقنيات التفكيك

والتحليل. ومنه كانت قراءتنا للبنيوية الشكلانية، وجمود قوالبها، وجفاف نسغها، ورتابة نتائجها. ومنه كانت قراءتنا للبنيوية التكوينية، وهي تسعى إلى تخليص الاجتماعية والشكلانية على حد سواء من مأزقها في الاجراء، وذلك حين مازجت بين السياق والنسق لفك إشكالية النص الإبداعي. كما عملت القراءة الأسلوبية من جهة أخرى على تتبع روغان المعنى وكشف أدواته التركيبية.

ثم كان لا بد على "قراءة القراءة" أن تتشوف إلى الأطر الفكرية التي تؤسس الفعل القرائي، فالتفت البحث إلى نظرية القراءة يستعرض جديدها من مظانها الأولى. وللتدليل -كذلك- على جملة الملاحظات المسجلة على القراءة العربية. انتقلنا إلى حاضر الفكر النقدي الغربي، لنشهد فيه حركة البحث المستمر عن "الذات" بين الطرح المذهبي والإجراء المنهجي في تقلبه السريع بين أطراف الإشكالية، لا يستقر على حال، تقوم فرضياته على أنقاض أخرى، في منطق الهدم، لا منطق البناء. تنتهي كلها إلى تراجع الذات أمام سلطة الأداة. فكان الباب الثاني الذي قسمناه إلى أربعة فصول:

▪ *ثانياً: الباب الثاني:*

في نظرية القراءة

الفصل الأول:

فعل القراءة:

نحاول فيه إقامة "الفعل" على استعراض تاريخي، يجعله منفذ الإنسان إلى المعرفة، ومتابعة المجهول، مستخدماً فيه جملة طاقاته المادية والمعنوية، وهو يتدرج في إدراك الكليات والجزيئات على حد سواء، ليغدو الفعل القرائي بعدها باعثاً على اللذة والمتعة، في محاورته للنصوص والقراءات السالفة. وقد نعتبر الفصل الأول مدخلاً آخر لمجالات التنظير.

الفصل الثاني:

سوسيولوجيا القراءة:

ونروم في هذا الحيز كشف العلاقات وتقاطعها بين ثلاثة أطراف: الكاتب، الناشر، القارئ، ورصد حال الصنيع الأدبي، وهو إختمار في ذهن صاحبه، ثم مادة تجارية في يد الناشر، يتصرف فيه شكلاً ومضموناً، تصرفه في السلع التي ينتظمها قانون العرض والطلب، ثم صورته، وهو بين يدي القارئ، كتاباً يتميز بحجم ونوعية وطباعة وورق وسعر. وسوسيولوجيا القراءة، وهي ترصد هذا "الكل" تريد أن تكشف مسار النص واثر الأيادي الأجنبية التي اعتورت رحلته، وتتجاوز هذا الطرح إلى الكشف عن أنساق القراءة وأنماطها في بلد دون آخر، وفي منظومة فكرية دون أخرى، وما تمثله تلك الخلفيات من توجيه فكري أثناء معاشرة النص.

الفصل الثالث:

سيميائية القراءة:

إنّ الكشف الذي حققته القراءة السالفة، جعل القارئ لا يهتم بالمسطور (الشكل الخطي للنص) بل يحاول تجاوزه إلى ما تكتنزه إشارته من دلالات، فكانت القراءة السيميائية تخطياً للواقع من جهة، وإيغالاً في عالم النص، وما تتبطن به كتابته في سمات تتجاوز الحاضر إلى الماضي، وتجوب مسافة الزمن غير آبهة بحرفية النص.. ثم عرج البحث في هذا الفصل على أنواع القراءة السيميائية، متوقفاً أخيراً عند ما نراه مهما في قراءتنا، ألا وهو التحليل السيميائي وخطواته. وصاحبنا عبد الملك مرتاض في رحلته عبر مفاوز التحليل السيميائي، لنضع تصوراً إجرائياً لهذه القراءة.

الفصل الرابع:

جمالية القراءة:

نقترب من هذه القراءة، ونحن نقرر مع أربابها، صعوبة كتابتها، نظرا لجدتها، وتشعب مسالكها، خاصة وأنها لا تدعي الاستقلال بناتجها، بل تدعو إلى نوع من التكامل بين المعارف. ما دامت الأخيرة تشكل جوهر القراءة في انتقالها من حال إلى حال. فالقراءة هدم للاعتقاد السابق، وبناء جديد يتوقف على خيبة الانتظار. لأن النص الإبداعي هو الذي يدفع القارئ إلى مراجعة مواقفه ومعاييره، ويرغمه على متابعته نحو الجديد دوما. ثم نحاول في خضم ذلك، التمييز بين التأثير والتلقي، والقراءة والتأويل، والنص والقارئ.

إنّ بحثنا دون خاتمة.. وتلك دلالة على انفتاح مجال القراءة ما دام في رحم الغيب، وما تحبل به الأيام فتحا أكيداً للقراءة والقراء. بيد أن انتقال هذا "الفكر" إلى الحاضر العربي لن يقدم له "اقتباساً" يطعم به أدواته الإجرائية، ويدفع بالقراءة للتقدم والعطائية. ولكن النظرة المتفحصة العارفة التي تدرك الواقعين إدراكاً جلياً، هي وحدها القادرة على تأسيس منهج للاستفادة، قبل الاندفاع وراء الترجمة والنقل، لأنماط تدرك إن معاول الهدم قد باشرت حفر أسسه منذ نهاية القرن التاسع عشر -مع هوسرل- وما زالت اليوم تواصل هدمها، دون كلال أو ملال -مع دريدا- وقد ينهار البناء وشيكا، وقد أعلنت نهايات عدة: الأديولوجيا، التاريخ، الإنسان.. وربط القراءة العربية بالقراءة الغربية -على الصورة التي نشهد- لن ينجيها من المصير المحتوم.

وأخيراً.. إن البحث في شكله لدي وصفنا -مغامرة صوب المجهول قد ينظر فيه بعضهم، فيجد فيه "فظائع"، خاصة وأنه يتخطى فسحة زمنية هائلة، لقد أردناه أن يكون "مسحاً" شاملاً للقراءة العربية، بين أصيل تشكل في رحاب النص القرآني.. ووافد لم يقدم إلا اجتراراً لأخطاء الآخر.. إننا نرجو أن تكون قراءة البحث من زاوية "فكرية" حتى تتكشف حقيقة المشكلة "الإنسان" العربي في مقابل "الإنسان الغربي". فإذا فهمت

"الذات" حقيقتها استطاعت أن تقدم لنفسها المنهج، فلا يضيرها التفات إلى غيرها، ولا يشينها. اقتباس، وقتها ستتمتع بحظ المطارحة الفكرية أخذاً وعطاء.

ويجدر بي أن أنوه بالأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض الذي شرفني بالإشراف على هذا البحث، والذي وجدت فيه صورة "الإنسان" الذي نشدته في ثنايا البحث، وأردت إخراجه نموذجاً للقارئ العربي.

-والله ولي التوفيق

13/ ماي/ أيار 1995

سيدي بلعباس- الجزائر

■■■

■ مدخل

مسار القراءة العربية القديمة

كانت الفلذات التي حفل بها التراث النقدي العربي، في مواجهته للإبداع تشكل صورة لما قرأته الشفوية العربية إسناداً إلى عاملي الاستحسان والاستهجان الفطريين، اللذين يواجهان المسموع فيفيضان إلى الحكم دون أن يسديا تعليلاً يبرره، ويوثق عقدته، بل جاءت عفوية تصدر عن موافقة للطبع والعرف في شكل تعليق سريع، يطوي نصاً برمته في عبارة مقتضبة أو في شكل حركة فيزيولوجية تنتاب الجسد أو بعضه فتكون آية على هذا وذاك.

قد سجلت الروايات والأخبار، أضربا من القراءة الشفوية اختلفت مقاصدها وتباينت مبتغياتها، وهي إزاء النص (بيتاً أو قصيدة) تتمظهر في أشكال مختلفة: "..من التعليق العابر والملاحظة الانطباعية"(1)، الذكية التي توحي بذوق، لا يخلو من فطنة وحصافة. يمكن إدراجها في ثلاثة مستويات، حتى تتحدد خواصها فتتكشف آلياتها:

أ-مستوى الانطباع : العجز عن مواجهة النص

ب-مستوى التردد : بين داخل النص وخارجه

جـ- مستوى التأصيل: مواجهة النص.

1-الانطباع:

إن حضور المتلقي في النقد القديم أمر ملفت للنظر، إذا ما قيس بالباث ذاته، وكأن حضوره يؤرق الشاعر، ويدفعه إلى إجادة صنيعه، الذي تأرجح بين الارتجال العبقري، والتجويد الذي يستعبد صاحبه فلا يخرج على الناس، إلا وقد

استدار الحول، وتهذبت القصيدة، وربما كانت صورتها الأخيرة بعيدة كل البعد عن صورتها الأولى، أو هي قصيدة أخرى جديدة قامت على أنقاض الأولى. ويكشف لنا ابن قتيبة عن سلطة ذلك الحضور المؤرق الذي يرغم الشاعر على بناء قصيدته بناء لا يرضي فيه تجربته الشعرية بقدر ما يرضي السامع، ويستدرجه إلى غرضه الأساسي، فهو يبكي ويستبكي الأحبة، ويتغزل، ويصف الرحلة ومشاقها، ثم يخلص إلى الغرض الذي من أجله جاء، وهو في كل ذلك يتسلل من غرض إلى غرض برفق (حسن التخلص) كي لا يثير حفيظة ذلك السامع الماثل في خلده، كسلطة رقيبة، لا تسمح له بالروغان(1).

ولما تخلص الشعراء الصعاليك من حضور الملتقى، والتفتوا إلى ذواتهم فحسب: انهدم البناء (الرسمي) وتحدد الغرض الواخذ، وخرجت القصيدة وليدة الفورة الشعورية عادية لا تمالق أحدا ولا تسعى إلى إرضاء عرف.

لم يكن ذلك الرقيب على درجة واحدة من الحصافة والعلم، وإنما انفعاله نزوع غامض، قد لا تجد في نفسه -في أحايين كثيرة- ما يبرره. وذلك ما يشكل الانطباع الأولي في صور فزيولوجية حركية مشاهدة تستخلص منها آيات الاستحسان أو الاستهجان نسجل بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر.

أ-الترديد والتعجب:

روى الجاحظ (ت255) أن عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- لما أنشدوه شعر زهير بن أبي سلمى: "فلما انتهوا إلى قوله:

وأن الحق مقطعه ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

قال كالمتعجب من علمه بالحقوق، وتفصيله بينها، وإقامة أقسامها:

وأن الحق مقطعه ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

يردد البيت من التعجب"(2).

فالتعجب له ما يبرره من علم الشاعر بالحقوق، وله في نفس المتلقى شيء آخر، يضاف إلى ذلك في صورة ترديد للبيت على (نبرة) المتعجب المستحسن.

ب-الحركة والإيماء:

ولنا في سلوك رسول الله -صلى الله عليه وسلم- إزاء كعب بن زهير

شاهد آخر للانطباع الحسن في النفس، عند سماعه قصيدته (بانت سعاد):

"فلما بلغ قوله:

إن الرسول لنور يستضاء به ... وصارم من سيوف الله مسلول

عصبة من قريش قال قائلهم ... ببطن مكة لما أسلموا زولوا

زالوا فما زال انكاس ولا كشف ... ليوم اللقاء ولا سود معازيل

فنظر الرسول -صلى الله عليه وسلم- إلى من عنده من قريش كأن يوحي إليهم أن يسمعوا.. فكساه النبي (ص) برده"(3) وقد بلغ أمر البردة بعده شرفاً رفيعاً، فقد اشتراها معاوية بعد ذلك بعشرين ألف درهم، وهي التي يلبسها الخلفاء في العيدين..

جـ- الطرب:

قد يكون في انفعال المتلقي آية أخرى من آيات الاستحسان والحكم في الوقت نفسه فيلتقي فيه النزوع الحركي مصحوباً بالطرب النفسي في حالة شعورية واحدة، كالذي أورده المرزباني في موشحه، حينما قص خبر تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني في وصف طول الليل.. أيهما أجاد، ورضيا بالشعبي حكما. فأنشده الوليد للنابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب ... وليل أقاسيه بطيء الكواكب

وأنشده مسلمة قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي.

"قال فضرب الوليد برجله طربا، فقال الشعبي، بانت القضية"(4).

ويقابل الحزن الطرب في المشاعر النفسية، ومرارة وقعه في النفس، ولأمر ما بكت العرب بالدموع من وقع الهجاء.(5).

ويغدو الانطباع معرفة، غامضة للنص، يستأثر بها الذوق وحده دون أن يرقى إلى التعليل العقلي. فهو نزوع في أشكال شتى، تهتز النفس له وترتاح، استناداً إلى موروث متراكم صنعته أخلاقيات المجتمع، وقيمه وأعرافه، وكل نص في ذلك المحيط، ولم يند عنه، واصطفى لنفسه من خبرته مادته وصوره، كان حقيقاً أن يكون أداة فعالة لإثارة انفعالات شتى، يختلف فعلها في هذه النفس

دون تلك، لذا فضلت العرب أبياتاً من الشعر دون أخرى فكان (أمدح بيت.. وأهجى بيت... وأغزل بيت، فكانت الإرهاص الأول للمفاضلة بين شاعر وآخر.

ب-التردد بين خارج النص وداخله:

كان الانطباع يشكل الخلقة الأولى في الفعل القرائي العربي القديم في مواجهته للنص، وانشعابه إلى نزوعات سلوكية يحكمها الذوق الفطري، والاستحسان الشخصي الذي ينبع من ذاتية كل فرد، في خلوته، أو مجلس يمتد فيه الحماس أو التعصب إلى طلب المساوي الند، أو المفاضل البارع، كحلقة ثانية في مراحل الفعل القرائي الشفهي، بحضور حكم عدل يشهد له بالحصافة، واستقامة الذوق، والقدرة على التحليل عند رجحان كفة المفاضلة.

وإذا قرأنا خبر امرئ القيس وعلقمة الفحل لدى أم جندب: "فقالت قولا شعرا تصفان فيه الخيل على رويٍ واحد وقافية واحدة، فقال امرئ القيس:

خليلي مرا على أم جندب لنقضي حاجات الفؤاد المعذب

وقال علقمة:

ذهبت في الهجران كل مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب

ثم انشداها جميعاً، فقالت لامرئ القيس، علقمة أشعر منك، قال وكيف ذلك؟ قالت لأنك قلت:

فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك وقال علقمة:

فأدركهن ثانياً من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره"(6).

ويمكننا الآن أن نتصور الموقف، بكل أبعاده الحساسة، كون الحكم زوج أحد المتبارزين، فلا تجد غضاضه وهي في حضرته أن تحكم لخصمه حكماً يمتح تعليلاته من خارج النص، وما تمليه البيئة، وقواعد الفروسية، فالذي يهم الحكم هو الموضوع المحدد سلفاً "وصف الخيل" وسلوك الفارس إزاء فرسه، وفق قواعد الشهامة العربية.

أما إذا عرجنا على مجلس النابغة الذبياني بسوق عكاظ حينما وفد عليه حسان بن ثابت الأنصاري وأنشده قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

فقال النابغة: "أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك"(7).

يرتكز الحكم تارة على خارج النص وأخرى على داخله، وفق معايير يمليها الذوق العام، فالفخر مثلاً مدعاة للتكثير والمبالغة عند النابغة وأخلاق الفروسية عند أم جندب، وكأن على الشاعر: "أن يعطي للمشترك العام ولحضور الجماعة الحياتي والقيمي والأخلاقي، صورة مفردة بلغة شعرية متفردة ويمكن القول، إن الشاعر الجاهلي، لم يكن في هذا يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة أو أنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة"(8).

لقد ولدت المفاضلة الثنائية لدى المتلقي، حقلاً تفاضلياً، أدرج فيه شعراء آخرين، تتقارب مستوياتهم في الإجادة من خلال الموضوع الواحد، أو الغرض الواحد، ثم شكلت الجماعة المختارة التي صعب التمييز بينها لدى المتلقي (طبقة).

لقد استعير مصطلح (الطبقة) من حقل التفسير والحديث والفقه، واستقر في الأدب بعدما استدعاه عجز المفاضلة بين فحول الشعراء، فكان مصطلح (الطبقة) أوسع مجالاً ليضم امرئ القيس، وزهير والنابغة والأعشى، ولبيد، وطرفة، وعمر بن كلثوم، مع وجود خصوصيات تمييزية بين الواحد والآخر، يستشعرها المتلقي في غرض دون آخر، ولا يرقى التمييز به نهاية الأمر إلى تفضيل شاعر على آخر، لذا كانت الطبقة أليق مصطلح يرتب مجموعات الشعراء..

جـ-مواجهة النص:

عملت كتب (الطبقات) على تجميع الشعراء، ونماذج من أشعارهم في (خانات) يحكمها الترتيب الزمني أو البيئي، كفعل ابن سلام الجمحي، وانصرف هم المؤلفين إلى البرهنة على صحة الترتيب والجمع، مع فلذات نقدية تتناول النصوص. وقد مكنت هذه المجمعات، طبقة ثانية من النقاد وأتاحت لهم فرصة التأمل والتروي، وإمعان القراءة والبحث عن أسباب المفاضلة ودواعيها الداخلية، فانصب الاهتمام على اللغة والأساليب والصور، والوضعيات العامة للشعراء، ومراجعة سائر الأقوال والأحكام.

وللتدليل على قوة التروي والمراجعة عند اللاحقين من النقاد والذين استندوا إلى كتب الطبقات يورد توفيق الزيدي، مقارنة بين حكمين في قضية واحدة الأول لابن سلام والثاني للخطابي...

"كان امرؤ القيس ينازع كل من قيل إنه شاعر، فنازع الحرث بن توأم

فقال	*: امرؤ القيس: أجارتا ترى برقا هب وهنا.*
قال الحرث	*: كنار مجوس تستعر استعارا.*
امرؤ القيس	*: أرقت له ونام أبو شريح.*
قال الحرث	*: إذا ما قلت هدأ استطارا .*
امرؤ القيس	*: فمر بجانب العبلات منه.*
قال الحرث	*: وبات يحتفر الأكم احتفارا.*
امرؤ القيس	*: لم يترك ببطن السي ظبيا .*
قال الحرث	*: ولم يترك بعرصتها حمارا .*
امرؤ القيس	*: كأن هزيزه بوراء غيب .*
قال الحرث	*: عشار وله لاقت عشارا .*
امرؤ القيس	*: فلما علا شرجي أضاج .*
قال الحرث	*: هوت أعجاز ريقه فخارا.*
امرؤ القيس	*: فلم تر مثلنا ملكا هماما .*
قال الحرث	*: ولم تر مثل هذا الجار جارا.*

قال ابن سلام: "فآلى امرؤ القيس ألا يناقض بعده شاعرا".

قال الخطابي: "قلت هذه مباراة عجيبة ومعارضة تامة مستوفاة فصلاً فصلاً، ومصراعا مصراعا، وللحرث فيها ما ليس لامرئ القيس لأن المبتدئ متمكن من الاختيار موسع عليه الطرق، يسلك أيها شاء، والمجيز مقصور القيد ممنوع من التصرف إلا من جهة التي هو بإزائها، فلذلك قد أبر عليه الحرث لما جاء من جنس التشبيه والتمثيل الذي خلى منه كلام امرئ القيس، ولأجل ذلك آلى "امرؤ القيس" ألا يماتن شاعراً بعده"(9).

فإذا كان ابن سلام يمثل المواجهة الشفوية (رواية) للنص، "فالخطابي" يمثل المباشرة الكتابية له، والتي تتيح له التأمل والتروي والبحث عن الأسباب الداخلية

التي دفعت امرؤ القيس ليألو على نفسه ألا يماتن شاعراً بعده، فكانت الحجة من بنية النص وأساليبه وظروف إلقائه. لقد تمت المفاضلة عنده: "بعد تأمل وترو، وهو ما جعله يخلص إلى التعليل من النص نفسه"(10).

وقد شكلت ألوان هذه الحلقة (مواجهة النص) من خلال التحول التام من الشفوية إلى الكتابية التي أسسها من قبل النص القرآني، فاعتمدت النص أولاً وتروت أدواته وتملت محاسنه، وحاولت أن تخرج للناس -في ثوب من الموضوعية- أحكاماً أخرى تتخلص تدريجياً من سلطة الانطباع الأولي والذوق الخاص، والاستحسان الغامض، إلى آراء يشهد بصحتها الذوق والعقل، فكانت "الموازنة" و"الوساطة" عناوين ذلك التجرد "الموضوعي" الذي يحاول أن يعدل كفة الميل القائم على العصبيات، والانتماء القبلي والغيرة والطموح.

أصول القراءة العربية

1-جدل الحاضر والماضي:

إننا نتساءل اليوم: هل انحصر (ظل) الجاهل تماماً، واختفى؟ وتخلصت "الكتابة" من ثقله بعدما حررت لنفسها سبلاً ترى من خلالها حاضرها، وماضيها رؤية واضحة، مؤسسة على التروي والتأمل المسنودين بثقافة العصر وعلومه؟ أم أن الأمر جرى عكس ذلك، تحت سيادة "الجاهلي" وسلطته ملوناً بعبقرية النقاد، من خلال "المراجعة" الواعية الرصينة، والتماس العلل العقلية والفنية؟

يقف الجابري عند مبتدأ "القطيعة" التي رآها أدونيس -من خلال النص القرآني- تحولاً جذرياً وشاملاً، به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل(11). ويقرر قائلاً: "قد لا نكون مبالغين إذا قلنا إن العرب كانوا في عهد أبي بكر وعمر على الأقل، يحاربون صورة الماضي الجاهلي في وعيهم بكل عنف، وبمختلف آليات الكبت المعروفة.. إن ما قبل الإسلام بالنسبة إليهم يمثل "ما قبل التاريخ".. تاريخهم، وليس من قبيل المصادفة في شيء أن يختار عمر بن الخطاب يوم هجرة الرسول (ص) إلى المدينة ليجعله بداية التاريخ العربي، بل كل "التاريخ")(12).

ذلك أن القوم باشروا حياة جديدة، لها رؤيتها الخاصة، وفق قيم جديدة، أوسع وأشمل مما كان متعارفاً عليه قبل ذلك. فالمعارف السابقة لذلك التاريخ لا

تغني في شيء الفكر الجديد، بل تعكر صفوه ما عدا اللغة ومحمولاتها من نصوص، ما دام في استمراريتها رافد حي لفهم النص الجديد.

بيد أن الوضع السياسي في الدولة الجديدة -لما غدا الملك عضوضاً- حرك الماضي حركة تجاوزت اللغة إلى الأنساب والأيام: "ووجدت الحمية الجاهلية المكبوتة متنفسا لها واسترجعت كامل حريتها، والنتيجة إعادة بناء "الماضي الجاهلي" بالشكل الذي يستجيب لمتطلبات "الحاضر الإسلامي"(13). وعملت الشعوبية على تأجيج أوار نار البعث، فانقلبت مجالس القوم والسادة إلى مسامرات للتفاضل والموازنة والمؤانسة، فتشكل بذلك بناء العصر الجاهلي: "كما عاشه العرب قبل البعثة المحمدية. بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد البعثة. العصر الجاهلي بوصفه زمناً ثقافياً تمت استعادته، وتم ترتيبه وتنظيمه في عصر التدوين الذي يفرض نفسه تاريخياً كإطار مرجعي لما قبله وما بعده.."(14). أي إطاراً مرجعياً لنظرة العربي إلى الأشياء، إلى الكون إلى الإنسان والمجتمع والتاريخ.

لا شك أن عملية تدوين العلوم والمعارف العربية التي حدد انطلاقتها الذهبي بسنة 143هـ شملت حاضر العرب وماضيهم، كما شملت اللغة التي خرج الرواة والمعجميون بحثاً عنها في بوادي الجزيرة عند القبائل المتناثرة في فجاجها ومفازاتها، ولم يعودوا إلا بالمحصلة الشفوية التي حفظت لغة الجاهلية فصنفوها وأودعوها مجامع لم تهمل منها شاردة ولا واردة بل أولعت بالغرب منها. ولم يلتفت المصنفون إلى أهل الحضر الذين خالطت لغتهم لغة العجم بل لم يقبلوا من البداية الذين خالطوا الحضر شيئاً، فأوصدوا الباب دون لغة "الحاضر الإسلامي" وفتحوه على مصاريعه أمام البدوي المستوحش فانتهت المعاجم عند حدود الصحراء ولم تتجاوزها، فأوقعت نفسها في بعد زمني خارج عن التاريخ الجاري(15).

ولعل ما شهدته البيئة العراقية (البصرة والكوفة) من حركة علمية كفيل بأن يوضح صورة الارتداد نحو الماضي في شكلين (منهجين) فتستقل الكوفة بالرواية والتوسع فيها مع عدم التخرج في سبل النقل. وتتشدد البصرة. فتضع الشروط ولا تقول قالت العرب حتى تسمع من بكر بن هوازن، وبني كلاب، وبني هلال، أو في عالية السافلة، وسافلة العالية وإلا لم تقل قالت العرب:

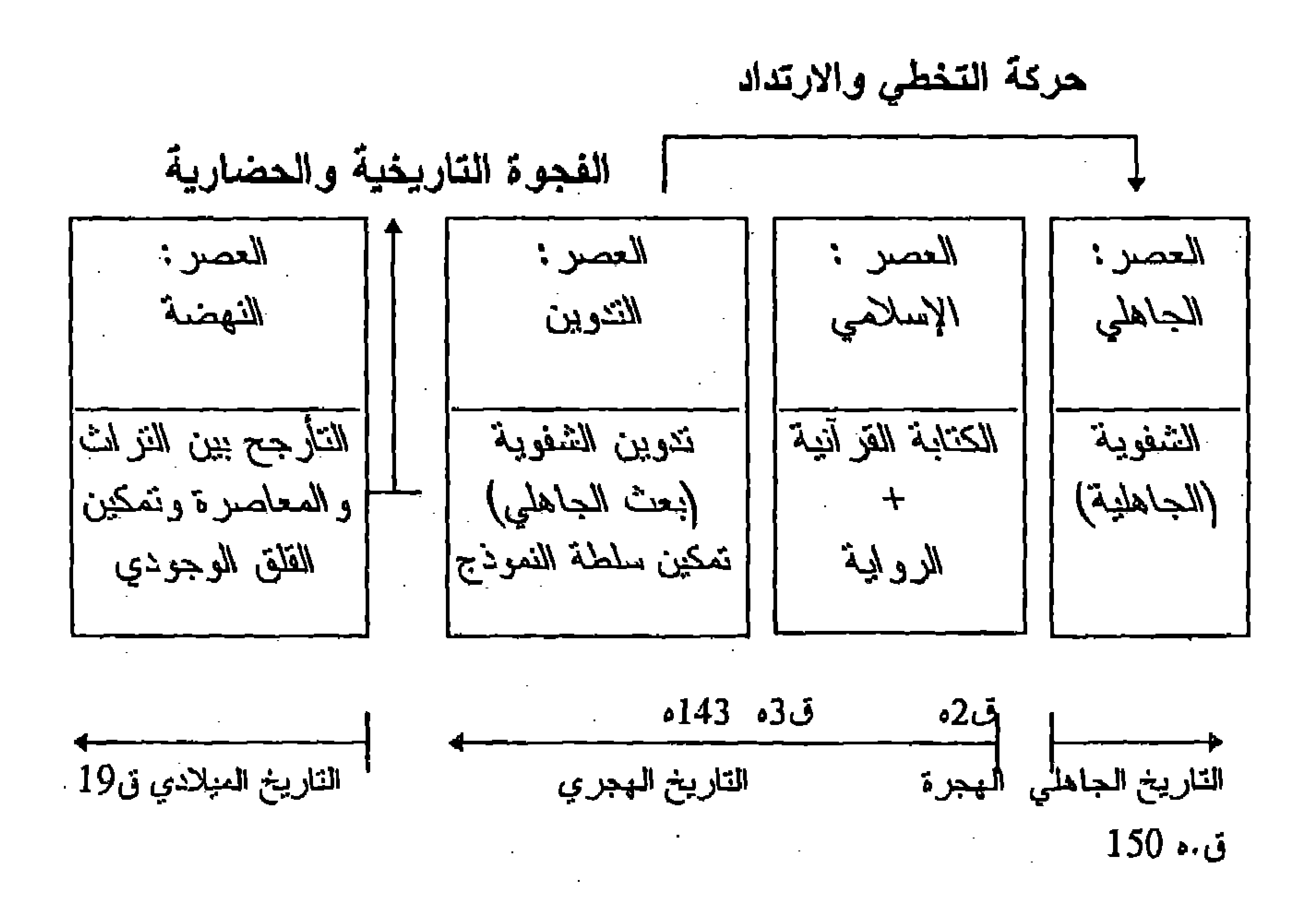
وإذا سلمنا بأن جمع اللغة على هذه الطريقة، إنما كان لحفظ لغة القرآن الكريم من اللحن، فلماذا تجاوزوه إلى لغة البادية، وهي لغة فقيرة، بالمقارنة مع

لغته، وهم يعترفون له بالفصاحة والإعجاز؟

لقد فرضت اللغة العربية المدونة على الناس ذوقها، وأصبح المقياس ما كان قائماً لديها لا ما هو موجود بينهم. عندها جفا العلماء أشعار المحدثين وازدروها. وذا أبو علي الفارسي يقضي على نفسه هكذا: "كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثورهم يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حذرته عليهم حذرته علينا، وإذا كان كذلك فما كان أحسن من ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا، وما بين ذلك بين ذلك"(16).

ويعلق الجابري على مثل هذه المواقف بكثير من الضيق والمرارة: "ذلك هو القانون الذي حكم ويحكم "تطور" الأدب العزبي، بل الفكر العربي كله منذ عصر التدوين إلى اليوم إنه القانون الذي يفرضه "العالم" الذي تقدمه اللغة العربية لأهلها. العالم الذي باركته الصنعة اللغوية وزكاه "الأعرابي" أستاذ العلماء"(17).

وقد تجسد لنا هذه الرسمة "الانتكاسة" في مسار القراءة العربية للنص الأدبي(18).



2-الثبات والتحول:

ربما كان إحساس العلماء -على اختلاف اهتماماتهم بالتطور الجاري سريعاً في المجتمع العربي، يقابله عندهم نوع من الحيرة، والحيطة، يدفعهم إلى حضن ذاكرة اللغة في محفوظها، فيقعدون القواعد، ويستنبطون الأصول، ويلتفت آخرون إلى حاضر الأمة في تماسها مع الآخر بثقافاته وأهوائه فيلجأون حينها إلى العقل ينافحون به دون العقيدة.

وانقسام الحركة الفكرية والعلمية إلى جهتين: -جهة الماضي العربي وجهة الحاضر الإسلامي مع اختلاف الأداة وتوحد المقصد جعل الجهة الأولى تستقل الثابت وتعمل على تجميعه زادا، وتنفرد الثانية بالمتحول تصطنع له علم الكلام، والحجج العقلية، بعدما أرست لنفسها أصولاً ترتكز عليها في جولاتها مع الخصوم.

ولم يكن الحديث عن الأصول عند علماء الكلام عامة والمعتزلة خاصة من قبيل إحداث الجديد: وإنما كان أساساً تنبني عليه كل القراءات، أو هو بمثابة الإطار الذي تتحرك فيه، فتتسم بسمته، وتصطبغ بصبغته، تجعل العقل هاديها وسراجها في عتمات الإشكاليات المثارة على حدود الدولة العربية.

ولم تكن القراءة الأدبية بمنجاة في ذلك التلون والاصطباغ، خاصة وأن رادتها كانوا: "علماء لغة وفقهاء وأصوليين وبلاغيين"(19) وعلماء كلام وسلفيين ومعتزلة. وكان الاعتزال: "حينئذ يعني في أساسه الاحتكام إلى العقل، والعقل يهدئ من جموح العاطفة والعصبية، ولهذا قضى بأن الزمن لا يصلح لأن يكون حكماً على الشعر، مما أدى منذ البداية إلى أن يسلك النقد طريقاً وسطاً لا تفضيل فيها لقديم على محدث أو العكس، وإنما هناك العقل الاعتزالي، محض الحسن والقبح، وذلك هو أساس النقد الأدبي، والعقل هو المرجع الأخير في التذوق"(20) وهو كذلك الأداة التي تمكن من تحسس نبض التحول المندس في المجتمع واللغة على حد سواء. فالاعتقاد بالثابت والقياس عليه، لن يوقف حركة التطور التي تدب في أوصاله وتنبت على أرضه مشكلات جديدة، لا يحسن به التغاضي عنها.

فإن كان الاحتكام إلى العقل في المادة الفكرية أسلم طريق إلى الحق فإنه في مجال النفس والشاعر دون ذلك، وربما خلف هنات أعاقت انطلاقة النقد، وحولت الشعر إلى معادلات عقلية، تصلح أن تكون مادة معرفية تصطنع الجدل والإقناع.

ولا ضير أن يتحول الشعر إلى شكل خطابي، فتتقارب الشقة بين الشعر والنثر.

لقد أصبح: "النقد والشعر كلاهما، نشاطين عقليين، وتحولت مهمة الشعر، مدة طويلة إلى تقديم المعرفة، وأخذ النقاد يقفون وقفات عند البحث عن المعاني، ومن ثم عن قضية أخذها وسرقتها"(21) وصنيع العقل بعد ذلك تماماً- وضع المقاييس، وتقنين الطرائق.

وكاد التحول الذي تبناه العقل في المرحلة الأولى من الحياة الفكرية العربية أن يتحجر في قوالب جامدة، تنتظم الفكر والشعر، تصب فيها المادة صبا فتتكرر أشكالها، الشيء الذي أثار حفيظة النقد، فراح يتملص من تبعات المنهج العقلي، ليسلم القياد إلى طبيعة الشعر، تسري سريانها في النفس دون سلطة العقل ورقابته، فافتك زمام التذوق من العقل وأنيطت به مهمتا التحليل والتعليل، وإن تغاضى في أحايين كثيرة عن الحكم: "فالآمدي مثلاً إن قصر حكمه على الجزئيات، التي ينظر فيها فقد يكون البحتري أشعر في باب. ويكون أبو تمام أشعر في باب آخر، وأما إطلاق الحكم وتفضيل أحدهما على الآخر، فهذا ما يرفضه صاحب الموازنة"(22).

وغدا العزوف عن الأثر الفلسفي والكلامي، يملي مثل هذا الموقف ويعززه، ويجعل التحول سر رفض الجاهز ما دام الإحساس بالتطور والتغير: "هو العامل الخفي في شحذ النقد، يستوي في ذلك ابن قتيبة وابن طباطبا، وقدامة، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وابن رشيق، وعبد القاهر، وابن شهيد الأندلسي، وحازم القرطاجني، وابن الأثير، فإنك لا تجد واحداً من هؤلاء، إلا وهو يحس أن الشعر في أزمة، وأنه يتقدم بآرائه لحلها"(23).

ومنطوق عبارة إحسان عباس يحيلنا على المعادلة التالية: (كل تغيير يحدث في الثابت أزمة) وقراءة المعادلة توحي بطرفين اثنين:

أ- إن التغيير الحضاري الذي شهدته الساحة الفكرية أحدث أزمة في الشعر نفسه، وكأن التجاوز الحاصل في الحاضر العربي، تخطى الشعر القديم وطرائقه في الأداء، فأورثه أزمة، لا يخرجه منها سوى تجديد الأدوات والطرائق لمواكبة العصر، وقد كان للشعر المولد دور الباعث الذي ولد قضية الجديد والقديم.

ب-أدى التطور الحاصل في الشعر، في البيئة العربية، بخروجه عن قواعد المألوف الجاهز -من جهة أخرى- إلى حيرة وأزمة النقد، حركته

نحو نبذ المقولات القديمة التي استقر عليها، ليجد لنفسه أدوات جديدة يقرأ بها الشعر الجديد. وقد أحدث تناوب الطرفين في القراءة العربية القديمة تناوباً في تناول مشكلاته: من تعريف للشعر جديد، ورصد ماهيته ووظيفته طوراً، إلى كيفيات القراءة وطرائقها وشخصية القارئ وعدته.

3-مشكلات القراءة:

لا يتحقق منهج القراءة، القائم على التذوق والتفسير والتعليل والحكم، إلا إذا كانت الشفوية والرواية، قد أفرغت محمولاتها في بطون المصنفات الشيء الذي يتيح لها فرصة التروي، والتأمل، والتدبر، الموازنة، وكلما نشطت حركة الجمع وشاع نتاجها بين العلماء، تحققت الوقفة المتدبرة، وحان أوان بحث مشكلات النقد، ابتداء من ماضيه إلى حاضره، وللتدرج الزمني سلطة في ترتيب تعاقبها، ولقانون التطور حق في صياغة إشكاليتها.

أ-الفحولة:

ربما كانت معايشة الأصمعي للرواية وتدوين اللغة، وإطلالته على حصاد الجمع، باعثة على إيجاد نمط قراءته لذلك التراث الشعري، حين أوقفته أمام جموع الشعراء، يتفاوت شعرهم كما وكيفا، قوة وضعفا، فحدت به إلى اصطناع مقياس: (فحل/ غير فحل) ثم نظر إلى منبع الشعر: "فوجده واحداً من اثنين، إما الخير أو الشر"(24).

واستكمل ابن سلام ذلك التصنيف في طبقاته، مثيراً مشكلتين في الوقت ذاته: تقوم الأولى في وجه التراث الشعري، وتتهم ناقليه ورواته بالنحل والانتحال، فتدعو إلى تمحيص النصوص. وتلتفت الأخرى إلى الناقد تتساءل عن عدته وثقافته. كل ذلك لأن الرواة لم يدونوا الشعر لذات الشعر، وإنما سعوا إليه من منازع عدة:

-فالنحويون لا يريدون إلا كل شعر فيه إعراب.

-والجامعون لا يهتمون إلا بكل شعر فيه غريب أو معنى صحيح يحتاج إلى استخراج.

-ورواة الأخبار لا يقبلون إلا على كل شعر فيه شاهد أو مثل.

-وعامتهم انتقائيون يستندون إلى أذواقهم الخاصة(25).

ب-القديم والجديد:

عمل مبدأ التغيير الحضاري الذي قاد الأمة إلى شكل جديد في التنظيم السياسي والاجتماعي، وانفتاح الآفاق على الثقافات المختلفة وتلاقحها على توليد أزمة في الشعر، حين تجاوز القديم والحديث، وجرى كلاهما على الألسنة حتى اختلط في أحايين كثيرة، وصعب على العلماء تمييزه، وقد وقفوا منه موقف الرفض، استناداً إلى سلطة النموذج القائم بين أيديهم. وتسجل الأخبار تلك الحيرة بكثير من التندر: "وفي طليعة هؤلاء ابن الأعرابي.. قرأ عليه تلامذته أرجوزة أبي تمام:

وعاذل عذلته في عذله   فظن أني جاهل في جهله

وهو لا يعرف نسبها، فأمر تلميذه بأن يكتبها له. قال التلميذ، فقلت له: أحسنه (.".)هي؟ قال ما سمعت بأحسن منها، قلت إنها لأبي تمام، فقال: خرق خرق"(26).

ولم يكن شعر المحدثين عندهم إلا (ريحانا يشم يوما ويذوي فيرمى به) وقد شاعت مثل هذه الطرائف بين الأوساط المثقفة، حتى إن الجاحظ وهو يدرك خطورتها يقول:

"ولولا أن أكون عياباً، ثم للعلماء خاصة لصورت لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت، من أبي عبيدة، ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة"(27) كما جسدت من طرف خفي زحف الحداثة وفرض نتاجها على الأذواق، وربما كانت مقبولة عند عامة الجمهور، يستسيغها ويقبل عليها حفظا وتدوينا، ويرفضها العلماء والرواة من منطق سلطة النموذج الجاهلي.

وربما كان خفاء المحدث وصعوبة تمييزه عند العلماء باعث آخر عند ابن سلام لإيجاد القارئ الممتاز الذي تمرس طرائق القول وخبر أساليبها وأطال معاشرة النصوص ووعى مادتها.

ولما كان قانون التطور لا يأبه بعصبية عالم، وتمسكه بالثابت القائم فسح الزمان صدره للجديد، وأشبع قائليه بأدوات تفتقت من التراث في شكل البلاغة والبديع والمعاني، وتأكدت من ورائها مقولة الصنعة: "فكان طبيعياً أن تتطور صورته وأن تختلف عن صورة الشعر القديم الذي كان يستمد من علاقات البادية

وصلاتها الحسية والمعنوية"(28).

جـ-الطبع والتكلف:

ربما كان الطبع سمة أكيدة في شعراء الجيل الأول من المحدثين، لتمرسهم بالقديم وروايتهم له، حتى جرى على ألسنتهم في أشعارهم معان جديدة، صنعت فيما بعد مشكلة السرقات التي استنفدت طاقة القراءة عند لفيف من النقاد. إلا أن الطبع لا يعني -أبداً- الاسترسال على السجية والاكتفاء بما جادت به القريحة، بل النظر والصبر والمعاودة، أمور نستشفها من وراء الطبع والصنعة على حد سواء، وربما كان بشارا نقطة التحول في مسار الطبع الارتجالي إلى الطبع (المصنوع) فهو: "يزاوج بين الماضي والحاضر، يصف الأطلال والصحراء ولكن بذوق حضري جديد، فيه رقة، وفيه دقة في استنباط المعاني وتوليدها.. إنه ربيب بيئة المكلمين وقد أخذ عنهم قدرتهم في بسط الأدلة وتفصيل الأفكار وتفريعها، وتشعيب المعاني وتشقيقها، فنسجهُ العام قديم، ولكن خيوطاً كثيرة جديدة تلمع في هذا النسج"(29) وتلك ميزة شهدها النقاد في كثير من شعراء هذا الجيل وبعده، ولهج الناس بذكر هذا دون ذاك، بل وصل الأمر إلى حد الخصومات.

إنها حالة جديدة أوقعت النقد في حيرة وجعلته يراجع نفسه، ويلملم شعثه، بعد أن كاد يفرغ من مشكلته الأولى، ولكن كيف يقف؟ وكيف يراجع؟ وهو ما زال يحفظ في مذاقه طعم القديم وقداسته، وعبق الحديث وقلة استقراره وثباته.

لقد ولدت قضية الطبع والصنعة آلية جديدة في القراءة العربية تتشح بالموضوعية، وتُخفي ميلها القديم، وتتملص من الحكم. ما دام الجمهور يطالب: بأيهما أشعر ويخاصم نصرة لشاعره، فكانت الموازنة، وكانت الوساطة.

والوساطة رغم احتوائها عنصر المفاضلة: "ليست كالموازنة الخالصة في طبيعتها لأن الموازنة هي قسمة النظر بالتساوي بين شاعرين. أما الوساطة فلا تتطلب ذلك دائماً لأن خصوم المتنبي ليسوا دائماً شعراء"(30). وما دامت الموازنة قسمة بالتساوي، فإن القراءة القائمة عليها لم تنطلق ابتداء من النصوص، بل حددت غايتها من خلال وضع الشاعرين: الطبع، والصنعة على درجة واحدة، ثم إحصاء محاسنهما، وتقريب هذا من ذاك.

إن تبييت مثل هذه الغاية، يعقد القراءة، خاصة إن ادعت الموضوعية

والإنصاف، لأن جهدها سينصب على خلق التوازن المطلوب تخريجاً وتأويلاً واستحساناً، فإن كانت في شعر البحتري رضية منقادة لقربه من النموذج المسطور، فإنها متعسرة متأبية في شعر أبي تمام تحتاج إلى عدة متينة. وذلك ما حدا بالآمدي إلى تحديد القارئ أولاً. ولما تحقق له ذلك، مما ساقه ابن سلام قبلاً. اكتسب القارئ سلطة لا ترد يركن إلى حكومتها المتخاصمون، وكأن الموازنة ما جاءت إلا لتكون "تكميماً" للأفواه في شأن الطبع والصنعة، في أبي تمام والبحتري أو في تساوي القديم والجديد، على أن يكون السبق لمن أجاد وتفرد..

يقول الجرجاني -تلميذ الآمدي- في هذا الشأن معاتباً أنصار القديم: "وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة، ومن جلة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده. ويعجب منه ويختاره. فإذا نسب إلى بعض أهل عصره، وشعراء زمانه كذب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون حملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة المحدث والإقرار بالإحسان لمولد"(31). ثم يرسل دعوته إليهم صنيع القاضي في مجلسه لاستقراء الشعر الذي بين يديه، وللمخاصم المعاند بكل سيئة عشر حسنات وبكل نقيصة عشر فضائل.. والوساطة من هذا المبدأ -بعد تأكيد عدة القارئ وإحقاقها- جولة أخرى لطي ما أثارته مشكلة أشعار المتنبي، التي استنفذت جهداً طائلاً وخصومة عقيمة فوتت على النقد خطوات أخرى كان حريا به أن يخطوها.

لقد وضعت مشكلة المتنبي التراث الشعري في جهة وشعره في جهة أخرى، فاستنزفت الطاقات، ولم تخلف للنقد بعدها شيئاً سوى اجترار الماضي. يقول إحسان عباس إن كتاب ابن رشيق وهو واقع بعد المعركة لا يجد مادة سوى إعادة استكتاب الماضي جملة، في شكل بسيط، فيقبل الناس عليه وكأن لا كتاب لهم غيره بل: "رأوا فيه كل ما يحتاجون إليه من أراء وتفسيرات، ولم تعد بهم حاجة إلى الاستقلال في التفسير والحكم"(32). وربما لهذا السبب تطاير ذكره شرقاً وغرباً.

4-سلطة القارئ:

لما أثار ابن سلام قضية الانتحال، وأدرك خطورتها على النص أدرك من جهة أخرى أن أمرها لا يحله إلا من رزق القدرة على التمييز بين أصيل ودخيل، شأن القائمين على الحديث الشريف، ينخلون ويغربلون ويصطنعون شروط الصحة سنداً ومتناً، فيغدوا الحديث بعده سليماً يصنف في درجات الصحة.

ولما كان ابن سلام واحداً من رجال الحديث، وخطورة الانتحال بين يديه توحي له برجل يقوم على رد الدخيل وبيان مواطن الزيادة والنقصان، راح يتصور ذلك القارئ الذي تهذب ذوقه وصفا طبعه، وملك حصافة تمكنه من التمييز بين الجيد والأجود والجميل والأجمل والحسن والأحسن وهما متقاربان متساويان كما: "يقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء إنه لندي الحلق، طل الصوت، طويل النفس، مصيب اللحن، ويوصف الآخر بهذه الصنعة، وبينهما بون بعيد. يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهي إليها ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"(33).

فإذا كان علماء الحديث، قد أوجدوا مرتكزات علمية، يقررون من خلالها صحة النص سنداً ومتنا لقواعد استنبطوها، فإن ابن سلام لا يعثر على ما يمكن أن يكون مرتكزاً لقرائه سوى طول المدارسة والمعاشرة للنصوص أما قواعد الاستحسان والاستهجان فهي بلا صفة ينتهي إليها ولا علم يوقف عليه.

إن صورة القارئ عند ابن سلام، واضحة بالنسبة له، من خلال صورة قارئ الحديث، إنها واحدة في كل آن، ولكن عبارته التي جعلت العلم بالقراءة لا يستند إلى صفة ولا علم وإنما يرجع إلى أمر مغيب في الذات، فتحت المجال أمام كل قارئ عاشر النصوص أن يكون قارئ ابن سلام.

وهنا مفارقة أخرى ما دامت النصوص التي يعنيها ابن سلام هي ما جمع ودون، لا ما أثارته حركات التطور في المجتمع، فذائقة قارئه ذائقة قديمة لا تستسيغ المحدث بل وتنفر منه.

وتتحدد سلطة القارئ عنده، من خلال سلطة قارئ الحديث الذي يقرر صحة النص، فيغدو سليماً صحيحاً غير مردود، وابن سلام في هذا صورة لقارئه المنشود. كذلك الحال بالنسبة لقارئ الآمدي، الذي فصل في منازعات الموازنة وقارئ الجرجاني في خصومات المتنبي، وقارئ عبد القاهر في قضية الإعجاز.

ويمضي إحسان عباس مع قارئ الآمدي فيقول: "..فلما نشأت مشكلة الترجيح بين أبي تمام والبحتري زادت سلطة هذا الناقد حتى أصبح هو الحكم الوحيد. أو هو "المستبد" الذي يقول فيؤمن الآخرون على قوله، دون أن يسألوه لم؟ وكيف؟ إلا أن شاء يبين لهم ذلك. لم يعد الناقد "راوية كما كان عند ابن سلام بصيرا، لأن الثقافة وحدها لا تصنع ناقداً، إنما الناقد امرؤ متخصص"(34).

ويذهب كذلك إلى أن مشكلة الإعجاز أكدت هذه السلطة وأطلقتها: "أي أنها زادت من درجة الحاجة للاطمئنان إلى شخص يصدع بالحكم، لا يجوز أن يواجه بأدنى اعتراض"(35).

5-مثابتة المصطلح:

لم يسلم المصطلح النقدي الذي اعتمدته القراءة القديمة من أثر التحول المستمر، وإن تميز بشيء من الصلابة والثبات. فقد فتح الخليل بن أحمد الفراهيدي باب المصطلح وهو يضع علم العروض، ملتفتاً إلى البيئة البدوية التي انبتت الشعر العربي. فقد ربط الخليل بين الشّعر وبيت الشّعر، فكان البيت والوتد والسبب.. وشرح حازم القرطاجني هذا التشاكل بين البيتين قائلاً: "وجعلوا إطراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام بين استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء، وجعلوا ملتقى كل قطرية وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن، ركناً.. وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه شطر البيت وينقسم البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه، وجعلوا القافية بمنزلة تحصين ومنتهى الخباء والبيت في آخرها وتحسينه من ظاهر وباطن."(36). وتلك مقابلة لطيفة يجريها حازم القرطاجني على بعد ما بينه وبين الخليل.

وعمد النقاد إلى ألفاظ أخرى تسكن البادية "كعمود الشعر" و"الفحولة" إلا أن حاجة المعارف الجديدة المتسنبطة أخيراً، استفادت من الكلام والاعتزال والصناعات والحرف، خاصة مباحث البلاغة (كالتفويف والتسهيم والتطريز والتوشيح وغيرها)(37).

آليات القراءة العربية

إن تتبع أصول القراءة من خلال قانون التطور الطبيعي الذي حرك المجتمع العربي حركة حضارية، توسعت من خلالها رقعته وانفتحت حدوده على تخوم واسعة من الثقافات والأهواء والأديان، وخالطت العناصر البشرية المختلفة شرقاً وغرباً، وأثارت إشكالياته النقدية في تعاقبها والتي أشرنا إليها سلفاً -فأكدت ضرورة القارئ والقراءة، بغية تفكيك أزمات النقد وحل مشكلاته، حاولت من جهة أخرى أن تحدد آليات القراءة وتمحصها، حتى تستكمل أشراط القراءة الحقة.

نحاول الآن تقصي آثارها عند كل من ابن سلام الجمحي، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني. وكأننا نبتغي من وراء ذلك قراءة الآليات والأدوات التي حاولت فك عقد القضايا المثارة، كما مارسها أصحابها في مواجهة النص.

أ- ابن سلام الجمحي (ت 232هـ):

يفتتح "ابن سلام" حديثه عن القارئ بقوله: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"(38). ثم يمضي، يضرب الأمثلة لكل فن وصناعة، وغايته تأكيد عامل التخصص في كل منها لأن غير العارفين بها لا يدركون الفروق الجليلة بينها، بل هي مناط المدربين. كذلك الشأن بالنسبة للقراءة. والقارئ، فهي ضرب من المهارة العلمية لا تتاح لغير المتخصص، ما دام الشعر لا يعلمه إلا الحاذق المدرب الخبير بأصناف القول. وأسباب جودته. والملاحظة الجليلة التي يضيفها "ابن سلام" لأدوات القراءة. تجعل منها فناً يختلف عنده نوعاً عن باقي الصناعات، ما دامت تكتسب بالمران والمعاودة، وهي في القراءة طبع وملكة تنضاف إلى ذلك كله، وكأنها عطاء سماوي ينعم به قلة من القوم. أما المعاشرة للنصوص فتذكي القراءة ب:

أ-القدرة على التمييز

ب-القدرة على التفسير والمقارنة.

ج-القدرة على شرح العلل والأسباب:

ويلتفت محمود الربيعي إلى الملكة أو الهبة السماوية فيجدها هي هي تتردد في عبارة "الجرجاني" (موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق) وفي عبارة "الآمدي" (إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة)، قد ثبت جوهرها وتلونت عبارتها(39) فهي استعداد فطري يكتسب فاعليته العملية بالدربة الطويلة.

ويمكننا أن نقرأ في استرسال "ابن سلام" في ذكر العلم والصناعات والخبرة بها، إنما هو من قبيل التوطئة، التي ستعطي لرأيه أخيراً قبولاً لا يرد فيستكين المتلقي إلى سلطة القارئ، بعدما استكان إلى الخبرات المذكورة آنفاً، وتحقق من صدق الدعوى فيها. ويعزز "ابن سلام" زعمهُ بمن قال "لخلف الأحمر": "إذا

سمعت بالشعر استحسنته، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصارف إنه رديء أفهل ينفعك استحسانك إياه؟"(40). وهو استدراج ذكي، يسوقه "ابن سلام" ليعزز مكانة القارئ، فيساويه بالصراف الذي ينقد الدراهم فيخرج صالحها من مزيفها. وتظل القراءة عنده- من هذه الوجهة- تمييزاً حاذقاً، ومعرفة صائبة، وربما وجدنا عبارة "ابن سلام" تحيا في عبارة "ابن رشيق": "ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز، كالفرند في السيف والملاحة في الوجه" (41) وفي كل نفي للقواعد والحدود، لأن المقاييس التي قد توضع تحديداً للجميل، قد لا تفي واضعيها وتغنيهم عن غيرها، ما دام في الجمال تنوع وتفاوت في الصفات يعجز التحديد عن حصرها، فيناط بها الذوق لسبر دقائقها والدلالة فيها(42).

وتبقى مقولة التخصص جميلاً أسداه "ابن سلام" للنقاد جميعاً، ومنه باشروا قراءتهم كلما تراءى لهم أن الإشكال قائم في وجه الأدب.

ب-الآمدي (ت 380):

على الرغم من أن المسافة الزمنية الفاصلة بين "ابن سلام" و"الآمدي" تزيد عن القرن، إلا أننا نلفى "الآمدي" يبدأ من حيث انتهى "ابن سلام"، ويعود من جديد لتأكيد الصناعات والدربة فيها باسطا بين يديه ليكسب القارئ سلطة تمكنه من إنجاز الغرض الذي من أجله سيقت الموازنة. وقد لا نجد شيئاً جوهرياً يضاف إلى صفة القارئ كما رسمه "ابن سلام" وجسد صورته، سوى ذلك "التفرد" فيه، ما دام قد أقام صرح النقد: "على أساس التمرس الأدبي الذي يجعل من الناقد ذاتاً فريدة، ينهض تفردها على البصر بالمادة الأولية، التي يتعامل معها، وهي الأدب الإبداعي'(43).

وما دام "الآمدي" قد تعرض إلى أشهر شاعرين، جالت القراءات في شعرهما بين الموضوعية العلمية والتعصب المشين، وشاعت مثل أراء ابن عمار القطربلي (ت 319هـ) والصولي، وبشير بن يحيى النصيبي، وما دام يرى في نفسه الناقد (المنتظر) الذي تجمعت في يده الأدوات (44) فقد احتاط لقراءته بخطوات تؤمنه الزلل وتغنيه عن التورط في إصدار الأحكام، بل نصب التوريط للقارئ الذي يخاطبه حين يسوقه بحسنات هذا وحسنات ذاك إلى عتبة التساوي، ثم يسكت عنه. وقد نجد في مثل هذا السبيل احتفاء بالقارئ ووضعه في منزلة تمكنه من فهم العلل والأسباب في تقاسيم الجميل والجليل. نتمثلها كالتالي:

أ-ذكر مساوئ الشاعرين ومحاسنهما

ب-ذكر سرقاتهما

جـ- الموازنة النصية (شريطة اتفاق الوزن والقافية).

د-تخريج الأعراب

هـ-الموازنة بين معنى ومعنى.

و-مواطن التفرد عند كل واحد منهما

ز-رصد التشبيه والأمثال (45).

فإذا كانت خطوات القراءة على هذا النحو توحي بالموضوعية العلمية والإنصاف إلا أن النتائج التي أفضت إليها جعلت قراءة القراءة عند معاصريه ومن تبعهم تتهم ذلك كله وترده، ما دام الميل إلى الطبع، ومن ورائه البحتري يتفصد عن كل علة وسبب.

ويذكر ياقوت الحموي في معجمه، جنف الآمدي وتعصبه على أبي تمام، وأنه اجتهد في طمس محاسن "أبي تمام"، وتزيين مرذول "البحتري: "ولعمري إن الأمر كذلك"(46).

وإذا انعطفنا إلى مقولة "معاشرة النصوص وطول ملابستها" التي أنيطت بالقارئ الناقد، وجدنا فيها ما يبرر ذلك الميل والتحامل لأنها تعمل في قارئها عملاً خفياً، فترسب في روعه معاييرها، وقيمها الفنية، فإن كانت من تراث الأمة المدون القديم، أخرجت لنا قارئاً على صورتها، يجتهد في تثبيت موازينها وأعرافها، أما إذا كانت مما شاع بين الناس: من نص حديث قائم على الصنعة وتشقيق المعاني والتفلسف أحياناً، رسمت صورة لقارئ يقول قولها ويذهب مذهبها. والآمدي -أخيراً- من الصنف الأول يتذرع "بعمود الشعر" وهي نظرية إنما وضعت خدمة للبحتري(47) والتي لا تتسع لتشبيهات واستعارات أبي تمام.

وما دامت صورة القارئ التي رسمها ابن سلام والآمدي من تمازج المادة العلمية والذوق المدرب، فإن القارئ كما يحاول الآمدي تجليته من خلال الموازنة: قارئ عالم فنان، يكسبه علمه قوة الإقناع والتعليل، ويكسبه فنه القدرة على ملامسة أغوار النفس والنفوذ إليها لأن كثيراً من شؤون القراءة يمتحن بالطبع لا بالفكر..

جـ القاضي الجرجاني (ت 392هـ):

يرى إحسان عباس أن المتنبي صدم الذوق مرتين: "مرة بشخصهِ المتعاظم، ومرة بجرأته في الشعر، جرأته التي تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية وتنتحل آراء فلسفية، وتستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء، فتتصرف باللغة تصرف المالك المستبد"(48) وذلك حين خرج على الناس بشعر: "يجمع بين القديم والحديث، يجيء بالجزالة والقوة والبيان على خير ما كان يجيء به القدماء، ويغوص على معاني الحياة الإنسانية غوصاً بعيداً، ويضمن شعره فلسفة حياة وثقافة"(49) يتخطى المقاييس التي غذت النقد وصنعت مادته، من تعارض القديم والحديث، وتأرجح بين الطبع والصنعة. إنها طريقة لا تجدي فيها مقولة "عمود الشعر" ومقاييسها(50) فأثار حفيظة الناس وسخطهم، فناصبوه العداء، وسعوا إلى نفي اقتداره الشعري، انتقاماً من شخصه المتعاظم المتعالي. واستنفد ذلك -من الخصوم، والأنصار جهداً كبيراً، تراكمت من خلاله المادة القرائية، وطغت تلك التي تتصيد العيوب وتنشرها بين الناس كصنيع "محمد بن الحسن المظفر الحاتمي" (ت393هـ) و"أبي العباس النامي" (ت371هـ) و"الصاحب ابن عباد" (ت 375هـ) و"ابن وكيع التنيسي" (ت393هـ)، وربما ذهب جهد الأنصار في المنافحات الشفوية، ولم نسجل إلا اسم "ابن جني" (ت393هـ) وشرحه لديوان صديقه، ذلك الشرح الذي أثار قراءات تنقض ما شاده "ابن جني" من نفائس المتنبي.

ربما كان من "حظ" النقد أن يأتي قارئ تجتمع فيه خصال العدل، والإنصاف والذوق السليم، تنتهي إليه سائر القراءات، فيتملاها بصبر وأناة، ثم يمضي فيها إلى بغيته لإنصاف الطرفين.

1- تبدأ قراءة الجرجاني من موقف رائد، يتعرف من خلاله إلى عناصر المشكلة قبل الخوض فيها فتكون مدعاة للقراءة، ورصد خطواتها وربما تقرير نتائجها فهو يصور الموقف العام قائلاً: بأنه وجد الناس في شأن المتنبي: "من مطنب في تقريضه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم.. ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل. وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضله، وإظهار معايبه وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته"(51).

وربما استطعنا بشيء من التركيز أن نستشف موقف الجرجاني، فهو حين يستعرض القراءات المغرضة، تنفلت منه ألفاظ تنم عن موقفه من المتنبي ف (إزالته عن رتبته) إقرار بوجودها عنده، و(منزلة بوأه اياها أدبه) اعتراف شخصي بفضل الشاعر. ومن هذا المنزل قامت الوساطة، وتقوم آليات القراءة فيها.

2- وربما كانت الخطوة التالية في تقنيات الجرجاني، الذي يروم المصالحة بين الفرقاء –التهوين من شأن الخطأ، وجعله ظاهرة مطردة، إنسانة، عامة، لا يسلم من آفتها متقدم ولا متأخر، وقد اعترف الجرجاني بقراءات الخصوم، مقدماً بين يديه اعتراف الشاعر بذلك.

3- ثم تلي ذلك خطوة ثالثة، أكثر دقة في قراءة الجرجاني، تعتمد مبدأ المقايسة، التي تجعل التراث الشعري في كفة وشعر المتنبي في كفة أخرى لابراز اقتداره وسبقه وإجادته. والمقايسة تكشف أمام القراءة المغرضة سقطات الآخرين، فيهون عندها ما اعتور المتنبي من هنات، ربما كان عامل الاستقرار النفسي وعدمه فاعلاً فيها. فهي –إذن تذليل للتعصب وتليين للتطرف.

بيد أن المقايسة انتهت إلى ذكر عيوب المتنبي وتأكيدها مرة أخرى، دون أن تجد ما تبرر به الجيد في شعره والذي يمكن للخصوم رده والحاقه بالرديء(52).

لقد كانت مقاييس الجودة في قراءة الجرجاني، عين ما اعتمده أستاذه الآمدي ولم تخرج عن:

أ-الخلو من الابتذال.

ب-البعد عن الصنعة والاغراب

جـ- التأثير في المتلقي.

وذلك لاعتنائه عناية شديدة: "بالأثر النفسي الذي ينتقل من خلال النصوص بما يكسوها، من فنية وصدق، وروعة أداء، كما يعني بإبراز المعالم الإنسانية التي ينضح بها أسلوب الشعر"(53).

د. النظرة الشمولية:

إذا كان العمل برمته مستوفياً شروط الحسن متكامل البناء، متضاماً إلى

بعضه من حيث الوصف والأسلوب، كان عملاً رائعاً، لا يقدح في جماله خطأ لغوي في كلمة أو خروج عن قاعدة من قواعد النحو، ذلك أن القراءة المغرضة، اعتمدت سبيل البيت، وراحت تتقفى ما يخدم غرضها، غاضة الطرف عن القصيدة كلها. فهي لا تتذرع بالشرح والتفسير بل تتوقف عند اللفظ، والمعنى المفرد، والإعراب الشاذ. وربما لهذا السبب ساق الجرجاني قصائد طوال، فهو يقول عند عرضه لقصيدة جرير:

ألا أيها الوادي الذي ضم سيله إلينا نوى ظمياء طبت واديا

:"... وإنما أثبت لك القصيدة بكاملها، فنسختها على هيئتها، لترى تناسب أبياتها، وازدراجها، واستواء أطرافها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض"(54). وذلك ما يجعل النظرة الشمولية ميزة أساسية في قراءته، فالمتنبي مجيد في هذه الناحية، ما دامت قصائده تشكل معماراً فنياً شامخاً.

ويعمد الجرجاني في قراءته لتكامل القصيدة واستواء أجزائها، إلى نثر معانيها في أسلوب رشيق، سهل، هدفه، إنارة السبيل أمام القارئ، كيما يهتدي إلى الحسن فيها، وتكون انطلاقته من نظرة عامة للبناء، قبل التفرس في أجزائه. وحين يعتمد مثل هذا السبيل يجعل نثره "مخاطباً" للمتلقي: "..وانظر كيف تتملك مجامع الكريم، إذا أنت أكرمته، وكيف يتمرد عليك اللئيم إذا أنت قدمت معروفاً إليه، وانظر كيف كان حب سيف الدولة للمتنبي سبباً في كثرة أعدائه، وسخط منافسيه، وانظر كيف يكون الإحسان قيدا مقبولاً محبوباً، تألفه النفس وتستروح في أظلاله كل معاني الاطمئنان"(55).

وتكشف قراءته عند الموازنة بين نصين خطوات الآمدي في التغاضي عن الحكم فهو يعدد المحاسن جميعها، ثم ينسحب، ليفسح مجالاً لقارئه فلا يحكم بشيء وإنما يخاطبه قائلاً: "أما أنا فأكره أن أبت حكماً أو أفضل قضاء، أو أدخل بين هذين الفاضلين، وكلاهما محسن مصيب"(56). فهي إذن: -قراءة فنية عامة تتحسس الجمال من خلال المعمار إذ هي: "ليست من باب ما يمكن حصره وتحديده، لذلك لا يرجع في الحكم عليها إلى قواعد ثابتة من أي نوع: لغوية أو نحوية، أو عروضية أو بديعية، وبالتالي لا تمثل المعرفة بهذه القواعد أداة ذات بال بالنسبة للناقد. وبذلك يظل المكان محفوظاً لأداة أخرى، تتحدد حقيقتها، وتتعدد أسماؤها: من الطبع إلى القريحة الصافية، إلى الطبيعة السليمة"(57).

و-عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ):

شكلت فكرة "النظم" عند عبد القاهر الجرجاني، حيثيته القرائية بعدما حددت معالمها، فكانت عنده: "أن تضع كلامك، الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء فيها" (58). فهي قراءة نحوية ربما نشأت من معاشرته لأبي الحسن محمد بن الحسن الفارسي، ابن أخت أبي علي الفارسي، والذي كان يعد إمام النحاة بعده، انتهت بتأليفه كتابه في النحو "العوامل المائة".

فإذا كان النحو عدته الأولى، فلا شك أن التذرع بالعقل، وسبل الإقناع صبغت قراءته، رغم جنوحها إلى الجمالية الفنية، وربما فسر موقفه "الأشعري" تلك الازدواجية فيه، بين الصرامة العقلية والذوق الناقد الذي يتصيد معنى المعنى، وهي وسطية نشأت بين الاعتزال والسلف، فاغترفت من معينين فأحسنت الورود والاستعمال في آن . غير أن القراءة النحوية، لا يفهم منها الخضوع إلى مسائل النحو الشكلية من رفع، ونصب، وجر، وتقديم، وتأخير، إنما يقصد من وراءها: "النحو البلاغي أو البلاغة النحوية، وبذلك يعد أول عالم أخرج النحو من نطاق الشكلية، وجفافه، وسما به فوق الخلافات والتمحلات حول الإعراب والبناء. وبعث فيه دفء اللذة الشعورية والعقلية معاً. وأخضعه لفكرة النظم، وأخضع الفكرة إليه"(59). الأمر الذي أتاح له بناء الذوق على أسس علمية، يركب قوانين النحو وأسرار البلاغة في آن فلا يشتط. ويعزز كل ذلك بأمثلة تؤكد مذهبه، فتعطيه سلطة قراءتين، حفل بهما التراث النقدي: سلطة القراءة النحوية كما مارسها علماء اللغة والنحو، وسلطة القراءة الأدبية كما عرفها الآمدي وابن طباطبا العلوي والجرجاني فإن كان ابن طباطبا قد بنى قراءته على "الفهم الثاقب" فعبد القاهر بينهما على "الفهم الناقد" الذي يضفي على الفهم الأول شروطاً جديدة تمكنه من:

- *إدراك العلاقات بين الألفاظ.*
- *إدراك العلل والأسباب.*
- *إدراك مواطن الجمال والحسن.*

وتلك ميزة القارئ العالم الفنان التي سهل عليه الوصول إلى الأمور الخفية، والمعاني الروحانية المستترة وراء بلاغة الغموض الفني، الباعث على الصبر

والتدقيق ومعاودة النظر. فالجمال من هذه الوجهة هو إدراك المعنى تاماً(60). ما دامت الخطوات القرائية تتدرج من الإدراك العام إلى التفحص الدقيق. أو من منطقة المعاني إلى منطقة البيان(61). فالقارئ كما يجسده عبد القاهر في شخصه هو الذي يملك.

-نفس ذواقة

-وآلة الفهم

-وإدراك مؤهل للحكم.

يلج النص من خلالها عبر طرق الفهم، والعلم، والذوق، وهي طرق تفضي دفعة واحدة إلى حقيقة النص وفلسفة علاقاته الداخلية، يقترب منه فيدرك جملته أولاً، ثم يغوص لاستخراج درره ونفائسه.

تقاليد القراءة العربية

قد يمكننا ما قدمنا من رسم صورة للقارئ الذي تسعفه أدواته لمواجهة النص، وإدراك فحواه والغوص في خباياه، ومن التقاط المرتكزات المعرفية الكسبية والوهبية، التي تقوم بين يديه عدة فعالة تبيح له إمكانية الصدوع بالحق في مجالات مختلفة: كالفحولة، والأصالة، والانتحال، والطبع، والصنعة، والموازنة، والوساطة والإعجاز. وكأن القارئ، إنما يقوم لفك أزمة، أو إنهاء خصومة بما تجمع لديه في أسباب السلطة العلمية والفنية.

ولقد استقرأ عبد الملك مرتاض تقاليد القراءة العربية، فألفها: "تستوي في ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، والمستوى النحوي، والمستوى الأسلوبي"(62) وقد تتراتب لدى القارئ الواحد، فترسم خطوات القراءة حين: "يعمد إلى شرح الألفاظ الغريبة، وفك المعاني التي كان يراها مستغلقة في النص المطروح للتحليل (والنص هنا ينصرف غالباً إلى البيت الشعري) حتى إذا تم له ذلك جاء إلى النص المطروح، فخرّجهُ تخريجاً نحوياً، مقدرا معربا، وكأن مثل هذا التخريج يكمل شرح الألفاظ، ويكشف عن البنية الأسلوبية للكتابة المقروءة، وببعض ذلك يقع التمهيد للتولج في المستوى الثالث الذي يعمد إلى نثر البيت وتلخيصه في صورة أسلوبية، غالباً ما كانت متقاربة من المستوى الأسلوبي للنص المحلل وابتغاء منافسة النص نفسه إبداعياً، وحرصاً على الازدلاف في مستوى نسجه"(63) وهو تدرج استساغته الشروح وقامت عليه يتخذ البيت

الشعري وحدة قائمة بذاتها تتناولها المستويات الثلاثة، تتعرض فيها لظواهر معينة، مما أثارته القراءات السالفة، فتتبطن بما يطلق عليه عبد الملك مرتاض: "قراءة القراءة" ما دامت تعتمد مراجعة القراءات والرد عليها ثم محاولة تخطيها، شأن الردود التي عرفتها قراءة ابن جني لديوان المتنبي.. أما الشروح التي تناولت: "النصوص التي رواها أبو تمام في "ديوان الحماسة" هي شروح تجري في إطار ثلاثي المستويات"(64) وهي بعد قراءات تقوم على تملي القراءات الأولى، وهضمها، أو ردها، أو اتخاذها مدعاة لقراءة جديدة. وقراءة القراءة ابتداء تشكل قاعدة الانطلاق عند القارئ، فإذا بين الخطل في قراءة ما، راح يجتهد لتقديم البديل، دافعاً القراءة الأولى بكثير أو قليل من الحجج، مدعماً ما يذهب إليه بالشواهد والأخبار. وقراءة القراءة من هذا الباب. معاودة مستمرة لقراءة التراث، تعتمد القواعد المقررة في علوم اللغة والأخبار والأمثال وكل ما حفلت به الذاكرة القديمة. وربما كانت قراءة القراءة تأكيداً لضرورة المعاودة الجادة. فقد توالت القراءات: "التي شرح فيها أصحابها ديوان المتنبي، وهم ينيفون على الخمسين في رأي، وعلى الأربعين في رأي آخر، ويبلغون بالتعداد اثنين وثلاثين شارحاً في إحصائية الشيخ آل يسين"(65).

وربما شكل ذلك في التراث العربي آية تعدد القراءة للنص الواحد.. إذ تأخذ القراءة طرقاً معلومة إلى النص، فذي نحوية، وأخرى أدبية، وثالثة بلاغية.. وربما كان داخل كل صنف شعب مفضية إلى الحقيقة الأدبية. في النص المدروس: "فالقراءة إعادة إنتاج المقروء، فهي أكثر مظهر التناص مشروعية، والقراءة المتميزة هي إذن ضرب من التناص المعطاء. والقراءة التي لا توحي بالقراءة هي قراءة ميتة أو لاغية"(66). ولهذا السبب وجدنا تواصلاً فكرياً بين النقاد، ابتداء من "الأصمعي" الذي نفث في روح "ابن سلام" مقولة "الفحولة" و"الآمدي" و"الجرجاني" و"عبد القاهر"، صورة الناقد المتخصص.

لقد أبدت القراءة العربية، وقراءة القراءة شكل التناص واضحاً جلياً، أو متماهياً في ثنايا العروض، يمكن إرجاعه إلى أصوله الأولى التي أنبتته. لذا كانت القراءة: "هي هذا الامتلاء المعرفي الكريم الذي يفيض من قريحة صاحبه، فيوشك أن يعوم النص في نص آخر، له به عميق الصلة، وله معه حميم العلاقة"(67) خاصة وأن المتأخر، تنتهي إليه جهود سابقيه، صافية، تتيح له إمكانية المقابلة والموازنة، وإدراك الخطل فيها، ومن ثم تسعفه أدواتها على دمجه في قراءة شمولية عامة يكسوها بتميزه الخاص. وقد ألفينا ذلك الحال جلياً

عند "الآمدي" و"الجرجاني"، و"عبد القاهر"، يلخص الجهود في شوائبها، ويضفي عليها مظهر الموضوعية، بعيداً عن التعصب والميل، ما دامت القراءات لم تستنفد ولن تستنفد الصنيع الأدبي الثري.

وربما كان في رصد "عبد الملك مرتاض"، لتوجهات القراءة العربية حاسة قارئ القراءة، التي ألفاها تتدرج في ثلاثة مستويات:

1-التخريج النحوي:

وقراءة الأبيات المشكلة، وربما كان فيها "ابن جني"، و"أبو علي الفارسي"، و"ابن سيده"، أقدر النحاة العرب على ممارستها ممارسة عجيبة.

2-تناول اللفظ والمعنى:

أو القراءة الأدبية التي تجتهد: "في حصر الدلالة المعجمية لدى نحو معين وإلى الجدود الدلالية والاستعمالية التي انتهت إليها لدى الفصحاء، الأعراب.. ولدى نحو معين من معانيها دون سواه. وربما كان التفاوت في تخريجات القراءة الأدبية بأدوات نحوية أساساً يقوم غالباً على تفاوت في المقدرة على إدراك سياق النص أو مناسبته، أو ملامسته، أو محاولة ربط النص بمجتمعه وظروفه، مكانياً، وزمانياً"(67).

3-قراءة القراءة:

تنهض على القراءات السالفة، وتعتمد الذوق في المعاني، وبعث طاقات اللغة الكامنة، وعلى الذهاب في التماس عطائها كل مذهب(68) لأن اختلاف الأذواق، وتنوع الثقافة، وربما تأخر المرحلة عوامل تغري وتدفع القراءة إلى معاودة نشاطاتها.

فإذا كانت القراءة الأدبية تصهر القراءات السابقة وتذيب مادتها فيها دون الإشارة إلى المصادر -إلا في أحايين قليلة- فإن القراءة النحوية كانت أكثر صرامة، وتشدداً في ذكر الأقوال وأصحابها. فهي تتميز بحافظة قوية ترد كل قول إلى صاحبه، وكأن في صنيعها اطمئنان إلى النتائج التي ترومها.

4-القراءة الشمولية:

إن احتفال القراءة الأولى بالبيت الواحد، أو الأبيات التي تتلاحم مادتها، وتأخذ بأسباب بعضها بعض، جعلها تتغاضى عن البناء العام للنص، غير أن الحاسة المتذوقة عند المتأخرين، أخذت تلتفت شيئاً فشيئاً إلى النص جملة، وتتحسس في تماسكه سمة أخرى للجمال. فالشاعر عند ابن طباطبا نساج حاذق: "يفوف نسجه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئاً فيه فيشينه وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها، حتى يتضاعف حسنه في العيان"(69). ومن ذا يجب أن تكون القصيدة كلها عنده: "كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً، وحسناً، وفصاحةً، وجزالة ألفاظ، ودقة معنى، وصواب تأليف"(70).

وفي نص ابن طباطبا لطيفة ذكية، لا تتأتى عفواً، وإنما يفرزها الإدراك الممتاز لخاصة الفن عموماً. فصورة النساج توحي "بالنظام" و"النظم" في استقامة الخطوط (لحمة وسدى) وتوزيع الألوان بالتساوي طولاً وعرضاً. ففي عمله هذا كثيراً من العقل والمهارة العلمية. لذا فهو يمثل جانب العلم والعقلانية في الفن. وصورة النقاش الذي يبدع، تأتي زخارفه من حدس، تتحسسه النفس في أغوارها فتبديه أشكالاً جديدة تحقق لها صورة التفرد. إذ ليس من قاعدة تملي عليه طبيعة لون أو شكل لذا فهو يمثل جانب الفن الخالص.

وإدراك "ابن طباطبا"- المتشبع بالفكر الاعتزالي- لكلية النص، يمليه عقل يدرك الجُملة أولاً، ثم تأتي له فرص التدبر بعد ذلك. والنسيج يستحسن كُليةً ثم يتساءل الناس -بعد ذلك- عن جودة خيطه، ومتانة نسجه، وطبيعة أصباغه.

لقد أدركت القراءة النابتة من البيئة الاعتزالية، والأشعرية، حقيقة النص، فرأت فيه نظاماً لأن: "أول ما يحتاج إليه القول أن يُنظم على نسق، وأن يُوَضح على رسم المشاكلة"(71). فنبهت الشراح إليه.

■■

■ هوامش المدخل:

1-انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء. دار إحياء العلوم ط2. 1986 بيروت ص31.
2-الجاحظ: البيان والتبين (ت) عبد السلام هارون مكتبة خانجي ط 4 (د ت) ص: 240/1.
3-ابن قتيبة: م. س.ص: 85.
4-المرزباني: الموشح. ص: 33.32 أورده توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية ص:11.
5-الجاحظ: م.س.ص: 364/1.
6-ابن قتيبة: م.س.ص: 130.
7-م.س.ص: 218-219.
8-أدونيس: الشعرية العربية ط1، 1985. دار الآداب بيروت
9-توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية.. دار سراس للنشر تونس، 1985 ص33.32.
10-أدونيس: ك.س، ص37.
11-انظر م.س، ص25.
12-محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية ص:59.
13-م.س،ص:59
14-م.س،ص61
15-م.س.ص:64
16-ابن جني: الخصائص. ص:329/1 أورده الجابري: م.س. ص:66
17-الجابري: م.س،ص:93
18-انظر الجابري: م.س،ص:54.37(فصل الزمن الثقافي العربي..)
19-عبد الملك مرتاض: تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي. حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية. وهران 1995 ص:10
20-إحسان عباس: تاريخ النقد عند العرب. دار الثقافة ط5. 1986 بيروت ص:16.
21-م.س،ص:17
22-محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. دار النهضة مصر للطبع والنشر (د.ت) ص:100
23-إحسان عباس: م.م.س، ص:18. 19
24-انظر م.س،ص:15
25-م.س،ص:57
26-م.س،ص: 58
27-الجاحظ: البيان والتبين 324/3 أورده إحسان عباس ص:58

28-شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار العراق ط10 (د.ت) ص:91

29-م.س،ص:152

30-أحمد فتحي عامر: من قضايا التراث العربي. النقد والناقد. منشأة المعارف الاسكندرية (د ت) ص:81

31-الجرجاني: الوساطة (ت) محمد أبو الفضل إبراهيم على البجاوي ط4 عيسى البابي الحلبي (دت) ص:226.

32-إحسان عباس: م.م.س،ص:24

33-ابن سلام: طبقات فحول الشعراء (ت) محمد محمود شاكر القاهرة 1974 ص:7

34-إحسان عباس: م.م.س، ص: 25

35-م.س، ص:26

36-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص: 250-251 أورده إحسان عباس م.س، ص:27

37-انظر إحسان عباس: م.س،ص: 29

38-ابن سلام. الطبقات: م.س،ص:5

39-محمود الربيعي: نصوص في النقد العربي، دار الآفاق القاهرة ص:15

40-ابن سلام: م.س،ص: 7

41-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ولغته (ت) محيي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى (دت) ص: 119

42-انظر زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري منشأة المعارف بالاسكندرية (د ت) ص: 12

43-محمود الربيعي: م.س.ص:18

44-إحسان عباس: م.م.س ص:158

45-انظر م.س، ص: 162

46-انظر م.س، ص162

47-انظر م. س، ص:162

48-انظر م.س، ص252

49-انظر م.س، ص: 252

50-انظر م.س، ص:252

51-الجرجاني: الوساطة. م.م.س، ص3

52-إحسان عباس: م.م.س ص:230

53-فتحي أحمد عامر: م.م.س،ص60

54-الوساطة: م.س،ص: 31

55-م.س، ص:122

56-م، س، ص: 122

57-عبد المنعم تليمة وعبد الحكيم رياض دار الثقافة والنشر والتوزيع 1984 مصرص: 226

58-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز. دار المنار مصر ط4 1367هـ تعليق رشيد رضا: ص:64

59-فتحي أحمد عامر؛ م.م.س، ص:195

60-انظر زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول.. دار الشروق ط3. 1981 ص:251

61-إحسان عباس: م.م.س، ص479

62-عبد الملك مرتاض: تقاليد القراءة العربية.. حوليات الجامعة 1995 وهران ص:9

63-م.س.ص: 10.9

64-م.س.ص:12

65-عبد الملك مرتاض: القراءة وقراءة القراءة م علامات ج15 من 4 مارس 1995 ص: 209

66-م.س.ص: 202

67-عبد الملك مرتاض: تقاليد القراءة وأصولها.. م.م.س:ص16-17

68-انظر م.س.ص: 17

69-ابن طباطبا: عيار الشعر ص:5. أورده توفيق الزيدي م.م.س،ص: 166

70-ابن طباطبا: م.س، ص: 126-127.

■■■

■ الباب الأول

القراءة بين السياق والنسق

1-القراءة السياقية
2-القراءة التاريخية
3-القراءة الاجتماعية
4-القراءة النفسية
5-القراءة النسقية
6-القراءة البنيوية

■

الفصل الأول
القراءة التاريخية

تمهيد

1-القراءة التاريخية للأدب

2-مزالق القراءة التاريخية

3-نقد القراءة التاريخية

تمهيد عام:

إن جولتنا مع "القراءة العربية القديمة" قادتنا إلى الجو الفكري الذي كان سائداً في أطوار الحياة العربية الإسلامية، وقد استلهمنا الدراسات المختصة للمجلات الفكرية، وانتهينا إلى بعض حقائق الزمن الفكري العربي، كما نعيشه اليوم، بجزائره الثلاثة(1): الجاهلية. العصور الإسلامية، النهضة، قائمة في الوعي العربي الإسلامي كأراض متمايزة، تربطها جسور واهية، يقيمها الوعي العربي في محاولة لرسم سيرورة تاريخية، تتوالى خلالها حقبه الموصولة أساساً بالعامل السياسي والبلاطات. غير أنها في حقيقة الأمر عكس ذلك، لأنها جزائر سكونية انتهت إلى "أشكال" جُمعت حسب مقتضيات فكرية أملاها "الحاضر الإسلامي" وقتئذ، تتماوج في كل منها حركات داخلية، يصنعها منطق التطور العضوي للأشياء والأفكار، وتتمدد داخل أقطار الدائرة ثم تنحصر.

والذي يعقّد الأمر أكثر في الوعي العربي الإسلامي اليوم، خضوعه لتاريخ تتلون فيه المقاييس ولا تتقاطع، فالتأريخ الهجري ينحصر ليفسح المجال للتاريخ الميلادي مع النهضة، فتختفي معالم حقبة، أسماها الدارسون بالحلقة "المفقودة"(2). أو الفترة "المظلمة"(3)، والتي تبدأ من سقوط بغداد في يد "هولاكو" سنة 1258 بإجماع الدارسين، غير أنها تميع نهايتها في ثلاثة تواريخ:

أ-أواخر القرن التاسع عشر

ب- إعلان الدستور العثماني سنة 1908

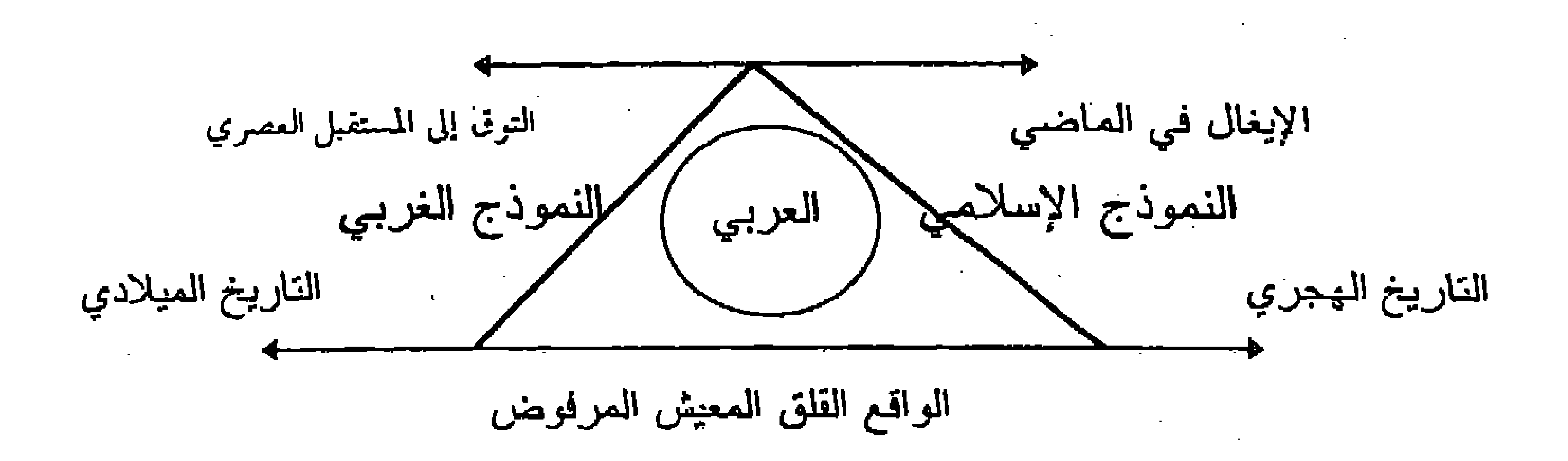
جـ- انتهاء الحرب العالمية الأولى سنة 1914(4).

وهي فترة استغرقت من التاريخ العربي، ستة قرون ونصف قرن، وُصفت بالانحطاط والظلمة والتخلف، إلا أن الشمولية والعمومية هي الأخرى، سمة تنضاف لآليات القراءة عندنا، فنكون بذلك قد مددنا "حكماً" سياسياً، وفرضناه على سائر الميادين، فازدهار حاضرة ما سياسياً، يعني عندنا حتماً ازدهار جوانبها الأخرى، من اجتماع، واقتصاد، وفكر، وأدب، وفي انتكاستها السياسية ضمور لباقي قطاعات الحياة. وعليه فتعميم حكم الظلمة على الفترة المشار إليها، لم يمنع ظهور رجال في مختلف العلوم والفنون كـ"ابن تيمية"، و"ابن الجوزي"، و"الفيروزبادي"، و"ابن خلدون"، و"ابن منظور"، و"ابن بطوطة"، وغيرهم كثير وركود الفاعلية السياسية لم يمنع المجتمع وعناصره من الأخذ بأسباب المعرفة المتاحة، ولقد أسمى البعض الفترة "بعصر الموسوعات" وإليها يرجع فضل تدوين المعارف والعلوم والآداب فتكون القراءة التاريخية جنت على الحياة الفكرية بإعلائها العامل السياسي والسير تحت رايته، والنظر بمنظاره، دون الالتفات إلى باقي الميادين.

وأياً كان التاريخ الذي نعتمده نهاية للفترة. فإن العرب وجدوا أنفسهم عند بدء اليقظة، وجهاً لوجه مع حضارة مغايرة، تطرق عليهم الأبواب في حركة توسعية استعمارية، تقابلهم بعدتها وعديدها، في حركة متسارعة، لم تتعود عليها المجتمعات العربية السكونية المنغلقة على نفسها، تطل على أسبابها من خلال البعثات "العلمية" التي انطلقت سنة 1826 بإمامة "رفاعة الطهطاوي"، الذي انقلب طالباً في صفوفها، يصف ويسجل أسباب القوة ودواعيها في كتابه الأول (1834) ما دامت: "البلاد الافرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعية، أصولها وفروعها ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها. كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية، والعمل بها وفي العلوم العقلية، وأهملت العلوم الحكمية بجملتها. فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه، وجلب ما تجهل صنعه"(4).

ويسجل لنا أول "صدام" مع الغرب وجوب الأخذ عنه، حتى تستكمل البلاد العربية شروط التطور المطلوب، أخذاً انتقائياً، يتوقف على الأمور التقنية وتدبير الحياة، والاستغناء عن الشرائع الموفورة فيها. فالعربي في هذا الموقف من

التقاطع الحضاري مشدود إلى ماض، وحاضر، ومستقبل تمليه عليه شروط بقائه ومجابهته للغرب الوافد.



إنه: "كلما اشتدت عليهم وطأة هذا الواقع "المرفوض" كان هروبهم إلى الأمام أشد وأعنف، ونقصد بذلك أن طموحهم النهضوي يزداد ويتضخم، بازدياد وتضخم واقع الحاضر عليهم، لا فرق في ذلك بين من يدعو إلى بعث النموذج العربي الإسلامي، وبين من يطالب بالإقتداء بالنموذج الأوربي، أو بين من يقول بأخذ "أحسن ما في النموذجين"(5). ويكشف لنا الانقسام الثلاثي عن إحساس حاد بالفارق الذي يفصل الحضارتين، وكأنما: "سنة الحركات الفكرية أن تسير في خطوات مثلثة، فمن طرف إلى نقيضه، إلى مرحلة تجميع بين النقيضين"(6).

وقد ميز هذا التصالب في الخطاب الفكري والأدبي، وفي أدواته من مطلع هذا القرن إلى منتصفه تقريباً، حسب تلون الأحداث السياسية أساساً، ثم الاجتماعية والاقتصادية وكأنه يستجيب من خلال شكه إلى حدة الوعي بالواقع ومرارته، واتساع الهوة بين المطلب النهضوي، وعوامل التغيير الداخلية، والتي تشكل الحضارة الغربية (المطلوبة نموذجاً) عائقاً في وجهها.

وقد تجسدت سمات الخطاب الفكري والأدبي في النصف الأول من هذا القرن في ثلاثة أشكال إجمالاً:

أ- **المرحلة الأولى**: الكتابة تشبه الخطابة السياسية، وأداتها الصحافة في أوليتها، وهدفها استثارة الشعور الديني، والقومي، والوطني.

ب- **المرحلة الثانية**: رومنسية، تنادي بالحرية وكسر القيود، وتلتفت إلى صفحات الماضي، تقتطف منه صوراً لابطاله، وانجازاتهم وأداتها المقالة.

ج- **المرحلة الثالثة**: واقعية، تلتفت إلى جذور المشكلة، فتناقشها قصد بناء

ثقافي يوثق عناصر الأصالة والمعاصرة في آن وأداتها: القصة والرواية والمسرحية (المكتوبة)(7).

ولم يكن الشعر العربي في هذه الحقبة من هذا القرن، بعيداً عن هذه القسمة الثلاثة منذ أن بعثه البارودي، واستكتب من خلاله الشعر العباسي في أبهى صوره، فقد ارتسمت تلك المراحل -هي الأخرى- في الشكل التالي:

أ- **المرحلة الأولى:** السلفية والبعد التاريخي (البارودي، شوقي وحافظ) وأداته إحياء العبارة والنسج و: "هؤلاء الثلاثة في هذا العصر، هم السابقون في حلبة الشعر، الفائقون في إجادته، بل هم أشبه بالثلاثة الماضين: أبي تمام الشعر، ومتنبيه وأبي عبادة، بل هم اليوم لات الشعر، وعزاه ومناته، والذي رجحت لهم على غيرهم بيناته.."(8).

ب-**المرحلة الثانية:** المثالية مع الشعراء المهاجرين، وأداته التأمل، وفلسفة المواقف العربية أمام المد الحضاري الغربي.

ج- **المرحلة الثالثة:** الذاتية الوطنية، وأداته بعث الذات العربية، والبحث عن ظلالها في الماضي والحاضر، والتغني بالحريات(9).

وقد يشهد الدارس للنصف الأول من هذا القرن، حضور (التاريخ)، و(السياسة) في حركة الفكر العربي، كأداة لإثبات الذات، والحضور القومي، وتفسير إشكالياته من خلال منهجه. كمحاولة لعلمنة الطرح والمناقشة. فانسحب ظل التاريخ السياسي على كافة فروع الفكر، ووسمها بميسمه.

القراءة التاريخية

يشكل السياق في كل قراءة أحالت على "خارج" حضورا يلون خلفيتها الفكرية وحيثياتها المعرفية، تغترف منه مقومات الفعل القرائي، حين تباشر النص، مستخدمة أدوات ومناهج "العلم" الذي تحيل عليه، دائرة في فلكه، فتتسمى باسمه وتنعت بوصفه. والقراءة التاريخية شاهد على تلاحم التاريخ والنقد الأدبي، لتشكيل ما أسماه النقاد "بتاريخ الأدب" على أساس وصفه مراحل الأدب وتطوره من خلال السيرورة التاريخية. والأجدر بنا اليوم، أن نعدله إلى مصطلح يعبر بحق عن طبيعة توجهه العام والخاص. فتكون "القراءة التاريخية" أَلْيَقَ عنوان لتلك الجهود الفكرية التي عرفها مطلع هذا القرن إلى منتصفه، والتي حاولت أن "تقص" رحلة الأدب من خلال تراكمات التاريخ، ضعفاً وقوة. ولادراك

ميكانزمات هذه القراءة كان علينا أن (نمسح) السياق مسحا عاماً يوقفنا على مناهجه وأدواته حتى يتسنى لنا معرفة سريانها إلى "الحكم الأدبي"، ومدى ملاءمتها له، وخطورتها عليه فنكون بذلك على بينة من منطلقات هذه القراءة إيجاباً وسلبا.

1-علمنة الأدب:

إذا كان في العلم "نظرية تطور"، فإنه من غير المرفوض أن تكون هناك نظرية تطورية علمية تدرس الأدب في مراحله وحقبه وبيئته وجنسه، وإذا كان الأدب بعيداً عن الهندسة، وقريباً من التاريخ -والتاريخ علم- فكيف لا يستفيد الأدب من بعض مناهج البحث العلمي، الذي ارتضاه المؤرخ لنفسه؟ عندها التحم البحث الأدبي بالبحث التاريخي، وفق شرائط المنهج العلمي، وتولد عن هذا التلاحم ميلاد "تاريخ الأدب" ولكن ما هو "تاريخ الأدب"؟

أ-تاريخ الأدب:

في سنة 1901 ظهر كتاب "منهج البحث في تاريخ الأدب" لغوستاف لانسون"، والذي تأثر عميقاً ب "تين" و"برونتيير"، فأخذ عن الأول فكرة الشرطية، وعن الثاني فكرة التاريخ، ونتج لديه: أن دراسة الأدب تبدأ بالتحريات ذات الطابع العلمي الواسع، والتي تشبه إلى حد بعيد كيفيات البحث في الظواهر التاريخية. وهي تحريات تفصيلية: تتلخص في جمع المستندات والطبعات المختلفة، والتحقق من صحة نسبة النصوص، وقراءة الحواشي، ورصد التغيرات الرئيسية وفهم النص من خلال العلوم المساعدة كالصرف والنحو والعروض، ودراسة التأثيرات المتبادلة بين المؤلف وغيره، وبين النصوص. وتعد دراسة المناهل إحدى الوسائل الهامة للتغلغل إلى مختبر المؤلف للكشف عن كيفيات عمله وأصالته.

وعليه فإننا: "تطبق على الأداب أساليب التاريخ العادية: تمييز الحقبات، وتحقيق نزعاتها، إظهار تسلسل الوقائع، وضع جدول لكل حقبة أو لكل لون أدبي في فترة معينة، جدول لا يتجاهل الصغار، كي نضع الكبار في سياق الكلام، ربط الوقائع الأدبية بحقائق التاريخ الأخرى. وباختصار تقديم الأدب في ديمومته واستمراره الحي، وجعلنا نشعر بمؤلفات الماضي القديم أو الحديث كأننا نعيش في زمن ظهورها، وإن كنا نفهمها أحسن فهم لأننا نعرف ما سيتبعها"(10).

إن إدراك "لانسون" لصعوبة هذا المسعى، جعله لا يسلم دائماً بمطلقية نتائج هذه الدراسات، بل هي في حاجة دوماً إلى مراجعة، وتقصي نتائجها بالنقد حسب ما تقدمه نتائج البحوث في الوقائع المساندة والتي يتم الكشف عنها لاحقاً. إنها عملية بناء للحياة الثقافية في أمة ما: "ثمة فروق هامة بين المادة العادية للتاريخ بمعناه الدقيق، ومادتنا، وعن تلك الفروق تنشأ فروق في المنهج. موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلا أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن هو الماضي ولكنه باق، فالأدب من الماضي ومن الحاضر معاً. نحن في موقف مؤرخي الفن، مادتنا هي المؤلفات التي أمامنا، والتي تؤثر فينا كما كانت تؤثر في أول جمهور عرفها، وفي هذا ميزة لنا وخطر علينا، وهي بعد حالة خاصة يجب أن تلاقيها وسائل خاصة في منهجنا. نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، ونحن نحاول دائماً أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب"(11).

إنها ملامسة لروح العلم وضميره، وليست دعوة للأخذ بقوانينه "المصبرة" لأن روح العلم كفيل بالكف عن الاستسلام للأهواء والتسرع في الأحكام، وتكون "علمية" تاريخ الأدب في نتائجه الاستقصائية البعيدة عن الانتقاء الذي يبقي الأدباء في جو من التجريد الزمني والمكاني، ويساهم بحق في فهم الروائع وحيثيات ظهورها..

لقد انتهى لانسون أخيراً إلى بناء القوانين الستة التي تحاور النص:

أ-قانون تلاحم الأدب بالحياة: الأدب مكمل للحياة

ب-قانون التأثيرات الأجنبية

ج-قانون تشكل الأنواع الأدبية

د- قانون تلاحم الأشكال الجمالية

هـ- قانون ظهور الأعمال الخالدة

و-قانون أثر المؤلف في الجمهور (المؤلف قوة منظمة)(12).

فتخطى بذلك "تاريخ الأدب إلى "اجتماعية الأدب".

2-القراءة التاريخية للأدب العربي:

لم يعرف العرب هذا اللون من القراءة، فيما احتفظت به كتب "المجمعات

الأدبية القديمة، لأنها كانت تنهج نهجاً آخر، قصاراه أن يجمع الأخبار والنوادر ممزوجة بملابسات وقتية مبتوتة الصلة عن بعضها بعض، لا يجمعها عقد ولا ينتظمها سلك، تتنقل من خبر إلى آخر مع إشارات غنية بالملاحظة الطريفة والتي تكشف عن اهتمامات شتى تتوزعها الفكرة المليحة، والوصف المبتكر والمعنى الغريب. غير أن هذه "المجتمعات" لم تبتعد كثيراً عن مركز السلطان، تعكس مسامراته، وتنقل عن ندمائه دون أن تلتفت إلى السواد الأعظم الذي يزخر بالحياة، والتجدد بعيداً عن الثقافة (الرسمية) فهي وإن احتفظت لنا بهذا الفيض من المادة الأدبية، بخلت أشد البخل فيما عداها.. وإذا اقتصرنا عليها في حديثنا عن الأدب العربي وقعنا في تعميم بغيض، وقد يسحب مثل هذا الموقف على الحياة العامة، ويوقعنا في مغالطة تسوي الشارع بالبلاط، بل تسوي اللسان باللغة.

والمسكوت عنه فيها، أن شرخ القطيعة يزداد اتساعاً بين العامية والفصحى، بين الخاصة والعامة، تتضح معالمه من خلال اجترار الأديب للمسامرات والأخبار، واستعاضة العامة عنه بأدب: "أخصب إنتاجاً وأكثر تنوعاً في مواضيعه لأنه يستمدها من المجتمع الذي يعيش فيه، ولو أن الأدب العامي لم يرقَ إلى مستوى ثقافي رفيع، ولكنه مع ذلك أبدع في ميدان أفلس فيه الأدب الفصيح وهو ميدان القصة، حتى أصبحنا اليوم إذا أردنا أن نبحث عن فن القصة في الأدب العربي فلا نجده في الأدب الفصيح، بل في الأدب العامي، والسبب في ذلك هو "اجتماعية" الأدب العامي" وعزلة الأدب الفصيح"(13).

إن ازدواج الأدب في مجتمع ما، ظاهرة مرضية في وجه من وجوهها لأنها تنتج لغتين متباينتين، وبالتالي نمطين من التفكير قد لا يلتقيان على صعيد توحيد القيم.!

ومع وفود الثقافة العربية، والتي كانت قد استنت لنفسها سنناً جديدة في منهجية الدرس التاريخي للأدب، نشأت الحاجة إلى إعادة قراءة الموروث الأدبي العربي على ضوء منها، فكان ما يعرف "بتاريخ الأدب العربي" عنواناً لأجيال من الدارسين تناسخوا كثيراً من الأحكام من خلال تقسيم ارتضوه للأدب العربي على هدي من التقسيم التاريخي (السياسي) للأعصر فكان:

أ-العصر الجاهلي.

ب-العصر الإسلامي (صدر الإسلام).

ج-العصر الأموي.

د- العصر العباسي (والأندلسي)

هـ- عصر الدول المتتابعة (التركية) إلى هذا العهد.

ولعل مشارب أوائل المؤلفين في تاريخ الأدب العربي هي التي لونت نتاجهم وأعطته صبغته الرائدة على مراحل:

أ-حسن توفيق العدل بثقافته الألمانية.

ب-أحمد الاسكندري بثقافته السلفية

ج-أحمد حسن الزيات بثقافته الفرنسية

د-جرجي زيدان بثقافته الانجليزية.

إلا أن مقومات القراءة التاريخية عند هؤلاء، ظلت منحصرة في بوتقة التاريخ، ولم تقو على الفكاك منه لتخرج إلى فسحة البحث التي سطرتها المناهج الغربية وخاصة عند غوستاف لانسون، بل ظلت تتحرك في ثوب انتقائي جردها من "روح" العلمية التي سعى تاريخ الأدب إلى لبوسها في مطلع هذا القرن. خاصة وأن بواكير الكتب المؤلفة فرضت على أجيال لا كتب لهم سواها، فاستغرقت جهودهم وأشبعتهم صوراً مبتوتة للأدب العربي* و: "أخشى أن أقول إنهم حين أقبلوا على هذا التاريخ ابتعدوا عن الصلة الحميمية بإيقاع النصوص الأدبية على الوجه الصحيح"(14).

حتى وإن سجل أبناء الجيل الثاني ضجرهم وتبرمهم من القراءة التاريخية في مقدمات مؤلفاتهم، فإن طه حسين لم يترك فرصة إلا وعرض بها، "ذكرى أبي العلاء" و"الأدب الجاهلي" و"مع المتنبي" مما مكن المتتبع لمراحل القراءة التاريخية من رصد تراكمات مآخذها وزللها.

4-مزالق القراءة التاريخية:

إن المقارنة الأولية بين التنظير الغربي للقراءة التاريخية والتطبيق العربي لها، تكشف عن مفارقات منهجية لها ما يبررها، من عدم تمثل الجانب النظري

---

* يقرأ القارئ هذه الكتب، فكل ما يصيب منها أشتاتاً من المعلومات مخلطة تخليطاً عجيباً، وأحكام تلقى جزافاً، قليل منها الصحيح وأكثرها فاسد أو فج سقيم أو هراء محض لا معنى له سوى طنطنة لفظ وترصيع مفردات فما هو من أحكامها صحيح فأغلبه لا يزيد على البديهيات.. نيئة يصوغونها في ألفاظ ضخمة ليخفوا سفسفتها ورخصها "النويهي /ثقافة الناقد الأدبي ص:11.

وهضمه[*]، إما لتزامن التأليف النظري والإجراء التطبيقي عندنا، وإما لغلبة تصورات قبلية تمليها كلمة "التاريخ" السابقة لكلمة "أدب" مما يجعل الالتفات إليه أولى الغايات. كما تكشف القراءة الجادة لهذه الكتب، عن مزالق خطيرة جنت على البحث الأدبي، وعطلت تطور القراءة وانفتاحها على التنوع:

أ-الاستقراء الناقص:

إذا كان لانسون قد أوصى، بالاستقصاء التفصيلي وعدد ميادينه وأشراطه، فإن القراءة عندنا اختارت لنفسها موقفاً انتقائياً، يعتمد أبرز الحوادث والظواهر ودرسها ثم تعميم أحكامها على فترة كاملة، دون الالتفاتات إلى الحيثيات المصاحبة لها، والتي قد تكون هي الفاعل الحقيقي لمثل هذه الظواهر. فطه حسين -مثلاً- يركز على شعر المجون في العصر العباسي، ثم يجعل ظاهرة المجون روح ذلك العصر(15).

ب-الأحكام الجازمة:

إن الحكم في القراءة التاريخية، لا يصدر إلا بعد ترو وتأمل واستقصاء للمستندات، ثم يبقى مع ذلك مفتوحاً للنقد والتبديل، خشية أن يظهر بعد ذلك ما يفنده ويرده. إلا أن القراءة التاريخية العربية جنحت إلى الجزم في أحايين كثيرة، استناداً إلى سبب قد يكون حقيقياً في وجه من وجوهه ولكنه ليس علة قاطعة فيه. ويسوق لنا "سيد قطب" طائفة من الأحكام الجازمة اقتطفها من كتابات طه حسين، والذي كان ثائراً على هذه القراءة، نسجلها على سبيل المثال(16).

-الترجمة من الهندية أوجدت الزهد

-اتساع نفوذ الفرس أوجد المجون

-كثرة الجواري أوجدت الغناء

-عزلة الحجاز سياسياً أوجدت الغزل.

وهي أحكام في حاجة إلى استقصاء تاريخي واجتماعي وسياسي وفكري

---

[*] يا حبذا لو عادت دار العلوم إلى الطريقة التقليدية في تدريس الأدب العربي. يا حبذا لو أقلعت عن محاولتها أن تتبع طريقة لا علم لها بها وعادت إلى "الآداب العربية "كما حددها زعيم المقلدين مصطفى صادق الرافعي، طيب الله ثراه وأكرمه في جنان الخلد نظير ما أبداه من نزاهة وأمانة إذ رفض أن يتبع طريقة لم يفهمها د. محمد النويهي /ثقافة الناقد الأدبي ص:31.

وشخصي والتي لابست هذه الظواهر، أو سبقتها فكانت عللاً لوجودها.

ج- التعميم العلمي:

إن خطورة الحكم المجزوم به تزيد وتتعقد إذا اكتسى طابعاً علمياً، وصار عام الدلالة، لا على الظاهرة التي أفرزته بل على حقبة زمنية بأكملها، ويغدو بعدها أمراً مسلماً به، بحجة العلمية التي لحقته من جراء المنهج المستعمل، فالشك في الشعر الجاهلي، إن كان قد صدر من منهج الشك الديكارتي، كفيل بأن يسحب ذلك الحكم من الظنية (الشك) إلى اليقين العلمي المزعوم.

د- إلغاء الذاتية:

إن القراءة التاريخية لا تلتفت إلى الأديب الذي أنتج النص. بل تلتفت إلى من قيل فيه النص ولماذا؟ فالشاعر لا وجود له إلا من خلال السلطان، فتتغاضى عن عملية الإبداع، وما يصاحبها في نفسية القائم بها لأنها مسألة قليلة الخطر إذا ما قيست بفعل الصنيع في صاحب الشأن. وعند هذه العتبة ضيعت القراءة التاريخية النص، وأهملت مكوناته.

5-نقد القراءة التاريخية:

إن مراجعة "مزالق القراءة التاريخية"، تذكر بالتحذير الذي سجله "لانسون" سنة 1901. وقد ولجت القراءة التاريخية العربية في مخالفة كافة التحذيرات بل تعمدت السبيل السهل، ولم تكلف نفسها عناء البحث والتقصي، واكتفت بالحكم الذي سرعان ما تسحبه على عصر بكامله جزافاً، فتمسح بذلك جهود جيل، وتحيل واقعه -بجرة قلم- إلى غير حقيقته، وقد سجل نقد القراءة التاريخية مساقط عجلت بوأدها، وأحالتها إلى أطلال ماض.

أ-تبعية الأدب للسياسي:

لا يشك دارس منصف في العلاقة الوطيدة بين السياسة والأدب، وفي وجود تأثير متبادل بينهما، يفجر كلاهما في آن واحد أو يسبق أحدهما الآخر. إلا أن القراءة التاريخية مجدت السياسي وأغلته وغالت فيه، وجعلت الأدبي تابعاً له يدور معه أينما دار واتجه، فهو ظل له، وسميت العصور الأدبية بأسماء سياسية،

والملاحظ أنها متداخلة يصعب فكها، فالمخاض السياسي مخاض فكري أدبي في الأساس، والثورة يمهدها أدب وفكر قد يسبقانها بحقب تتجاوز أعمار مفجريها. كما أن انتهاء فترة سياسية لا يعني بالضرورة انتهاء الموجة الأدبية وانقراض خصائصها، ومما لا شك فيه: "أن هذه التبعية" أشد خطراً على الأدب من "المطابقة" لأنها تحمل الدارس الأدبي على أن يأخذ نفسه سلفاً ببعض الآراء، بل هي تزوده بهذه الآراء من غير أن يحس بتسللها إليه وسلطانها عليه"(17).

ب-تغييب المكان:

لم تحتفظ القراءة التاريخية من مفهوم "البيئة" إلا البيئة السياسية، وغيبت البيئة الاجتماعية والمكان (الوسط) ونظرت من خلال تعميم الأحكام إلى الصنيع الأدبي نظرة واحدة. فالأدب الذي أنتجته الصحراء في العصر العباسي هو الذي أنتجته الحاضرة في بغداد، ودمشق، وقرطبة لا مفعل له سوى العامل السياسي، ولا أثر للمكان في بنائه، وما صرخه أبي نواس، وتبرمه من استمرار الشعراء في الوقوف على الأطلال، ولم يعد لها داعٍ إلا وجه من وجوه هذا الإهمال الذي منيت به القراءة التاريخية، فتوحدت بيئة الحجاز ببيئة الأندلس على اختلاف ما بينهما. وقد تكشف دراسة "المكان" في الشعر العربي على حقائق جليلة في التجربة الشعرية العربية فتغنيها، ويكون للإقليم حضور من خلال شاعره حتى وإن قصد البلاط.

إننا لنجزم اليوم أنه إن كان "للسياسي" زمناً تطورّياً فإن "للمكان" زمناً "سكونياً" أكثر خطراً على اللغة واللسان وبناء النص وجماليات مقوماته، ولكن هيهات للقراءة التاريخية أن ترى في "الزمن" سوى تسلسلاً تاريخياً. أي تراكماً للوقائع في سيرورة "الزمن".

ج- واحدية المعيار:

إن من خواص الحكم الجاهز أن يجر الدارس إلى تسجيله كمعيار يقيس من خلاله الغائب على الشاهد، فإن طابقه رضي به وإن خالفه تنسّاه، وقد أنتجت واحدية المعيار توحيد الطابع لفترة ما. حتى وإن تماوجت فيها الحركات الفكرية وتضاربت بين تأييد ومعارضة وانشقاق. والفترة تضم في تركيبها الفكري شيعاً كثيرة تنشط في السر والعلانية، لا يصدق عليها معيار واحد، فكيف يتسنى ذلك إذا كان الحديث عن عصر جمع -مثلاً- التشيع، والاعتزال، والتصوف،

والباطنية..؟.

د- من الوصف إلى الحكم:

إن مهمة "التاريخ الاستردادي" إعادة بعث فترة زمنية بكل ملابساتها قصد دراستها. والاسترداد يعني تقصي الوثائق والأخبار، ويعتمد أساساً في تركيبه على الوصف، غير أن القراءة التاريخية -وهي تعتمده كلية- تجاوزت ذلك حينما جعلت مهمة التاريخ: الحكم لا الوصف: "وانتقلت به من برج المراقبة، والملاحظة، والتسجيل، والرصد، إلي منصة الحكم، والقضاء.. لأن التخلي عن الحكم والاكتفاء بالرصد والتتبع كثيراً ما ينتهي بنا إلى نتائج خصبة أجدى على الدراسة من هذه الأحكام التقليدية"(18).

وأخيراً خلفت لنا القراءة التاريخية فراغاً مروعاً، فإذا سئلنا عن الأدب العربي في صميمه، أي في خصائصه ومدارسه ومعالمه، عجزنا عن تقديم إجابة مقنعة لتداخل الدراسات لأنه: "لا الباحثون ولا الدارسون، ولا النقاد، ولا المؤرخون في مجال الأدب استطاعوا أن يخلصوا هذه الأعمال من بعضها بعض، فتداخلت الدراسات التاريخية التي تعنى بدرس الأدب مع الدراسات التي تنقد الأدب، وتلك التي تعنى بالأدب من أجل التاريخ الحضاري، أو الثقافي، أو الفكري، وتلك التي تقف موقفاً من الأدب"(19) وتصل حدة الموقف إلى الرفض الصريح لهذه القراءة: "نرفض تاريخ الأدب لأنه يستعير مبادئه من التاريخ، ولأنه يسعى إلى أن يزودها بطرائق للبحث تتفق وصورة العلم التي كانت سائدة لدى الأقدمين العاملين في حقل التاريخ. ونرفض الآن التقيد بطرائق التاريخ. إذ يؤدي تقييدنا هذا، أو التزامنا بها إلى دراسة الأدب بموجب منهجيات قديمة ومستعارة، لا تنطلق من جوهر المادة الأدبية ولا تؤدي إلى مقومات ونتائج سليمة"(20).

■■

■ هوامش الفصل الأول:

1-انظر محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية ص: 44

2-انظر محمد جميل بيهم: الحلقة المفقودة في تاريخ العرب القاهرة 1950 وأورده الجابري (هامش) ص:55

3-انظر أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) دار العودة ط2 بيروت 1979 ص: 53

4-رفاعة الطهطاوي: تخليص الأبريز في تلخيص باريس ص: 147 أورده أدونيس في الثابت والمتحول (صدمة الحدثة) ص: 36

5-محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر. دار الطليعة 1983 بيروت ص:19

6-زكي نجيب محمود: في حياتنا العقلية. دار الشروق 1981 ط2 بيروت ص:9

7-م.س.ص: 43

8-شكيب أرسلان: مجلة سركيس س 3. ع: 13 نوفمبر 1906 أورده أدونيس في الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ص:45.

9-انظر خالدة سعيد: حركية الإبداع. دار العودة ط1. 1979 بيروت ص:29-30

10-كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي في العصر الحديث. جورج سعيد دار مكتبة الحياة (د. ت) بيروت ص:78.

11-لانسون. منهج البحث في الأدب. ت محمد مندور. ص: 20.21

12-christiane Achour, sinone Rejoug critiques O.P.U 1990 P.85.

13-عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون. الشركة الوطنية للنشر ط2 سنة 1975 الجزائر ص:27

14-عبد الرحمن ياغي: في النقد النظري دار العربية للنشر والتوزيع. عمان 1984 ص6

15-انظر سيد قطب: النقد الأدبي... دار الشروق (د.ت) بيروت ص:149

16-م.س.ص: 148.149.150

17-شكري فيصل: مذاهب الدراسة الأدبية. دار العلم للملايين ط3 سنة 1973 بيروت ص: 34

18-م.س.ص: 41

19-عبد الرحمن ياغي: م.س.ص: 7

20-ريمون طحان، دنيز بيطار: مصطلح الأدب الانتقادي. دار الكتاب اللبناني ط2 سنة 1948 بيروت ص:14

■■■

الفصل الثاني
القراءة الاجتماعية

-تمهيد
1-جدل المثال والواقع
2-الأدب بين المثالية والواقعية
3-المذهب الواقعي
4-بين الواقعية والماركسية
5-الواقعية العربية: اجتماعية /ماركسية
6-بين النظرية والتطبيق
7-نقد القراءة الاجتماعية.

القراءة الاجتماعية

تمهيد:

إذا كانت القراءة التاريخية -كما عرفها- الأدب العربي قد انتهت إلى "الرفض" المطلق بعدما تحجرت في قوالب جامدة، تتكرر من خلال نشرات متوالية، فُرضت على أجيال، وحملت إليهم صوراً شاذة للأدب العربي، لم تزد الدارسين إلا بعداً عن حقيقة الأدب وروحه ووقع النصوص، خاصة وأنها استأثرت ببرامج التدريس في مستوياتها المختلفة فكانت: "هي كل ما يدرسه تلاميذ الأدب العربي في مدارسنا الثانوية في جميع بلدان الشرق العربي وأنها كل الأدب العربي الذي يدرسه طلبة معهد تعليمي محترم. طلبة سيوكل إليهم بعد قليل تدريس الأدب العربي في المدارس"(1) إن مثل هذه القراءة خليق بها أن تخلف نوعاً من العزوف عن الأدب، والتبرم منه، بل قد يتجاوز الأمر ذلك

الشعور الغامض إلى شيء من الكره والتحقير، يستشري فيتعدى آليات القراءة إلى المادة نفسها إلى القائمين عليها: "أم يعجب أن أكثرهم (التلاميذ) لا يذكرون مدرسيهم العربيين إلا بالسخرية والاحتقار إن لم يكن بالمقت الشديد"(2) وتشتد لهجة الرفض عند النويهي إلى غاية الدعوة بإتلاف كتب هذه القراءة: "أم يخالفني (إنسان) إن قلت أن خير خدمة تُقدم للأدب العربي هي أن تُجمع جميعاً وتحرق"(3).

لم يكن منهج القراءة -كما بلوره لانسون في مطلع القرن -يشير إلى سهولة مسلكها وتمكن القارئ المتخصص من آلياتها، لأنها أرادت لنفسها أن تكون قراءة فاحصة متثبتة، لا تهمل الظرف التاريخي، ولكنها تتجاوزه إلى حقيقة الأدب مستخدمة في ذلك أهم إنجازات المعرفة الإنسانية الحديثة، وذلك ما وسم القائمين بها بالثقافة الواسعة وروح من "العلمية" تشد إزر المنهج فتفضي به إلى نتائج علمية لا تقبل بالمطلقية وإغواءاتها، ولكنها تفتح لنفسها باب التجدد، وإمكانية المراجعة إذا أسعفتها البحوث المصاحبة بالجديد. فلم تكن قراءة فرد واحد، ولكنها كانت تسعى إلى أن تكون قراءة "فريق" تتضافر من خلاله الجهود والتخصصات، لتعيد بعث أدب، حي، مؤثر، خلاق، يتيح بناء مستقبل منير. إلا أن الجهد الفردي- عندنا- الغير مشبع بالمنهج لم يسجل لنا إلا تطبيقاً هشاً، رديئاً، أساء للموروث الأدبي. لذا كان الانصراف عنها إلى القراءة الاجتماعية مشروعاً أملته حاجات الوطن شرقاً وغرباً.

1-جدل المثال الواقع:

عاشت الفلسفة أحقاباً متتالية تنسج على نول التفكير المجرد، وهي تحاول تفسير الوجود عن طريق الاستنباط والتخريج المنطقي، فتحول الأشياء إلى أفكار، سرعان ما تتمثلها قائمة بذاتها، لا تُدرك إلا من خلال تصورات تخمينية، لا تلتفت إلى الواقع، بل تشك فيه، وتحاول تجاوزه إلى "قداسة الفكرة". لذلك انفصلت نهائياً عن الواقع وظواهره، وحلقت بعيداً عنه، وهي تُحيط نفسها بهالات من التجريد، تعجز عامة الناس عن إدراك ماهيتها. وقد سعت الكشوف العلمية التي ما انفكت تتعارض مع ما رسخ في الأذهان من اعتقادات، وتعمل على زعزعة ذلك الصرح الوهمي، وضرب أسسه ونقض التأمل المجرد وانزاله من سباحته إلى المشاهدة والملاحظة، وبالتالي إخضاع كل قناعات العقل إلى رحاب التجريب والقياس.

وقد يجوز لنا اعتبار دعوة "فرنسيس بيكون" لطي الفلسفة اليونانية، ومطالبته بفتح كتاب الكون، خطوة أولى في الاتجاه الواقعي العلمي القائم على الملاحظة، بدل التأمل الوهمي، جاعلاً من الحواس وسائل للمعرفة، يمكن الاعتماد عليها -بل يجب- لإدراك الحقائق العلمية للوجود المادي، الذي يخضع للاختبار، والتحليل، واستخلاص النتائج الموضوعية من أصول ثابتة لدى الجميع، ماثلة بين أيديهم. وبذلك يمكن -فقط- تخليص الفلسفة من ربقة أفلاطون وأرسطو، والدفع بها إلى واقع الحياة الزاخر.

غير أن دعوة "بيكون" انتكست على يد تابعيه، أمام تعنت الانجليز المحافظين فاضطر أتباعه إلى التراجع والتوفيق بين مطلب "بيكون" والفلسفة الأرسطية، وقد تجلى ذلك من خلال الطرح الذي قدمه "هوبز" وجون لوك في التسليم بأن أفكار الإنسان كافة وليدة تجارب حواسه، غير أنه لا يتمثل الوجود على حقيقته، ومعنى ذلك أن الحقائق التي يؤمن بها لا تطابق الأصل المادي، وإنما هي صور متمثلة في الذهن فقط، وانتهت الفلسفة الناشئة إلى عجز الإنسان عن إدراك الموضوعية المادية(4).

وازداد الانحراف اتساعاً حتى غدا مع "كانط" (1804/1724) قطيعة، حين قرر أن الكون المادي لا شكل له ولا نظام فيه، وهو أشبه بالمادة الخام، والعقل هو الذي يتحلى بموهبة تنظيمية، تُكيف الكون الخام تكييفاً ملائماً. وهو فكر لا ينكر الوجود المادي وحسب، بل يعدد الوجود بعدد العقول التي تُقبل على المادة الخام لتصنع منها أشكالاً ونماذج تعود إلى تصميمها من خلال قوانين طُبع عليها ذلك العقل، وشكل المادة من خلالها تشكيلاً يحدث تصوراً خاصاً بالحقيقة الواقعة، كذلك يصرح "كانط" أنه من العبث البحث عن حقيقة الشيء، وإنما الاقتصار على شكله. فالفن إذن هو: "إبداع واع لأشياء تولد في متأمليها انطباعاً بأنها أبدعت بدون قصد، على منوال الطبيعة"(5).

وتناقل تلامذة "كانط" هذا الفهم وعمقوه على نحو أفضى فيما بعد إلى ظاهرة "الفن للفن" وعزله نهائياً عن واقع الحياة. "فشللر" (1805/1759) يقرر بأن الفن للفن نشاط لهوي، لعب وأن الجمال توفيق بين الفكرة والطبيعية: المادة والصورة لأن الجمال هو الحياة لذا: "ينبغي في البناء الفني الجميل حقاً أن يكون الشكل كل شيء، والمضمون لا شيء إذ نؤثر في الإنسان ككل بواسطة الشكل، بينما لا نطال بواسطة المضمون إلا القوى المنفصلة عنه، وفي هذا يكمن السر الحق عند الفنان الكبير: "فهو يمحو الطبيعة ويوشيها بالصورة"(6).

ويتضح نفي الواقع نفياً قاطعاً عند "شيلنج" (1854/1775) لأننا: (نستطيع لنخرج من الحقيقة اليومية أن نختار بين طريقتين: الشعر أي الهروب نحو عالم أمثل والفلسفة أي إبادة العالم الواقعي، بمعنى أنه ليس هناك غير صنيع فني واحد، يستطيع أن يحيا في نماذج عديدة، ويبقى منفرداً، حتى وإن لم يتأت له بعد أن يتوجد بصورته الأصلية"(7). فالفلسفة لا تنقل الأشياء الواقعية، وإنما مُثلها، والفن كذلك ليس هو الواقع حقاً وإنما هو -تبعاً للفلسفة- نسخا ناقصة عنها.

لم تنزل "الفلسفة" من سبحات المثالية إلى أرض الواقع إلا من خلال قول "ديدرو" حين أدرك أن الجمال هو كل وجود موضوعي خارج الذهن. فاستقر بذلك في الأشياء الموضوعية كما هي على حقيقة وضعها في الوجود لا في الفكر. فلم يعد تمثلها نسخاً أو انعكاساً آلياً، بل غدا واقعاً مادياً مشاهدا. فيكون الفن نابعاً منه لا وحياً يوحى، أو إلهاماً يتنزل على صاحبه لحظة تجلي.

وتلقف هذا المنحى الجديد فلاسفة ألمانيا، وروسيا، "كليسنج" و"وينكلمان" و"بيلنسكي" و"تشيرنفسكي" وبدأ التنكر للمثالية، من خلال إحلال الواقع محل المثال، وغدا الفن عند "بيلنسكي" انعكاساً صادقاً للواقع الموضوعي، فهو لا يولد خارج الحياة، ولا يتنزل عليها، وإنما ينبع منها، فهو في جوهره حكم يصدره الفنان بعد تحليل الواقع المتحول باستمرار: "ولو أننا افترضنا أن هذه الفكرة ليست سوى نتيجة لنشاط عقله لما قتلنا الفن وحده. بل قتلنا أيضاً إمكانية الفن نفسها"(8).

وتابع "تشرينفسكي" خطى "بيلنسكي" الذي قضى شابا، وأجلى موقفه في كتابه "الفن وعلاقته بالمجتمع" حين حرص على هدم الفلسفة الهيجيلية ووصفها بأنها ترسم: "أبعاداً وهمية في أجواء جليدية مقفرة"(9)، مما حدا "بكروتشيه" أن يصف فلسفة "هيجل" بقوله: "إن كل جماليته تتلخص في إطراء جنائزي للفن، فهي تستعرض أشكالاً متتالية (أو مراحل مستهلكة) وتبين تقدم الاحتراق الداخلي فيها، وتوضبها جميعاً في الضريح مع ما تخطه الفلسفة فوقه"(10) ولهذه الأسباب أخذ "تشرينفسكي" على عاتقه مهمة البحث عن الجمال فيما هو موجود. فالإنسان يفقد حقيقة الجميل كلما ابتعد عن الواقع وسعي إلى إلغائه، إن ذلك لا يولد إلا الوهم، وعندها لم يعد الفن الواقعي عكساً حرفياً للواقع في سلبيته، بل أصبح انعكاساً للصراع الذي يسكن أركان الوجود، من خلال حركة التطور، قصد إقصاء الماضي، وبناء الحاضر.

وقد فهم دعاة الواقعية الاشتراكية -فيما بعد- أن الفلسفة المثالية لم تكن أبداً

بريئة حينما حاولت عزل الإنسان عن واقعه المر. فهي تساند الحكام المسيطرين على الشعوب، وتكرس هذه السيطرة من جهة، كما تكرس عدم المبالاة عند الفرد من جهة أخرى. لأنه إذا حاول الفرد: "أن يدرك الكون من واقع الصورة المرتسمة عنه في ذهنه، لا من واقع كيانه الحقيقي، فإنه سيدركه إدراكاً ذاتياً لا موضوعياً. أي: سيدركه بحسب ما يراه هو لا بحسب حقيقته الواقعية، وفي هذه الحالة سيكون حكمه على ظواهره، وكل مشكلة في مشكلاته مبنياً على صورها المتمثلة في ذهنه المُكيفة بأهوائه الذاتية، ومصالحه الخاصة، بل إنه في هذه الحالة لن يفهم الواقع الفعلي، ومشكلات مجتمعه، وسينطوي على نفسه ويُشغل بها ويصبح أنانياً انعزالياً"(11).

2-الأدب بين الواقعية والمثالية:

لقد أجبر الجدل الواقع بين المثل والواقع، الفلسفة المثالية على الاعتراف به كوجود، حتى وإن غلفته بأهداب "الفكرة المطلقة" وقد ساعدت الكشوف العلمية على ترسيخه، لما تعارضت مع اعتقادات العقل القائمة على المنطق الأرسطي. فأرغمتها على الالتفات إليه، وإدراجه في حسابها، فهي اليوم تتسم بالخصائص التالية:

1-ضرورة دراسة الواقع المادي دراسة موضوعية.

2-الفكرة سابقة على المادة، وعقل الإنسان هو الذي ينظمها ويطورها.

3-التطور المادي مرهون بتطور الفكرة.

4-الموهبة ذاتية مستقلة بذاتها.

5-الفن وليد الإلهام(12).

وعلى هذه الأسس تتحدد معالم الأدب القائم على هذا التصور، والمرتكز عليه بالخصائص التالية، والتي تعد إجراء أدبياً للفلسفة المثالية. وفق مقولاتها السالفة.

1-الأدب وليد عبقرية ملهمة.

2-على الأديب أن يتعلى ذاته وميوله، وأن يستخلص منها تصوراته. فأدبه نابع منه لا من واقعه الاجتماعي، أي من واقع وهمي تخلقه تصوراته وترسم حدوده وأبعاده.

3-إن مقياس الجودة يأخذ بتجربة هذه التصورات الذاتية والإيغال بها بعيداً عن المعطى الموضوعي في سبحات التأمل المجرد.

4-تقتصر غاية الفن في ذاته مكتفياً بذاته. إذ هو أشبه شيء باللعب فلا رسالة ترجى من ورائه.

5-الوقوف على الشكل: "والذوق هو الملكة التي تتخذ رأياً في شيء أو نمط تمثلي اعتماداً على الغبطة أو الكدر، وبطريقة خالية من الغرض. والجمال إنما هو موضوع هذه الغبطة"(13).

وربما تكشف لنا السر وراء الأدب الأوربي الذي انتهى إلى رصد الانحلال والتفسخ في الأفراد، وسعيهم إلى إشباع الغرائز، وشهوة الملك والسيطرة دون أدنى مراعاة لقواعد الأخلاق، لأنه لا شيء فيما سبق يردع النفس ما دامت هي التي تخلق واقعها وتسبغ عليه من ذاتها طباعه، وطبائعه، فهي الحكم المحكوم في آن واحد. ولهذا كذلك سجل لنا الأدب المثالي نفوراً من الحياة وعزوفاً عن القيم. ووصم كل سلوك بالجنون والخروج عن الأعراف. وقد سجل الأدب الواقعي حالة هذا "الفرد" من خلال نقله الأمين لأحواله ومعاشه. بل إن أعمال "ستندال" و"فلوبير" و"بلزاك" و"زولا"، لا تتركه حتى تعري مواقفه تجاه الدين، ورجالاته، والمرأة، والسعي وراء المال، والتصارع من أجل البقاء، في حدود ضيقة يدربها الوهم في واقع خاص.

إن كل فلسفة تَرَسَمَ خُطاها أدبٌ يحاول أن يجسد مقولاتها من خلال إجرائه. فالفلسفة الواقعية، التي وقفت في وجه المثالية، محاولة دحض ادعاءاتها. أقامت لنفسها بنوداً تلتزمها في مسيرتها، وتطرح بواسطتها جملة خصائص، تكون الأُطُر لكل فكر وإبداع واقعي فهي تتحدد من خلال:

1- إن فكر الإنسان وقيمه وليد واقعه المادي.

2- المعرفة وليدة النشاط العلمي المنتج.

3- قانون التطور ينتظم المجتمع والإنسان، وهو خارج عن إرادته.

4- الفن والجمال نابتان من الواقع الاجتماعي(14).

وعليه فإن الأدب الذي يؤمن بهذه المنطلقات يتوجب عليه أن يكون مُتلبساً بالخصائص التالية:

1- تنبت مضامين الأدب من الواقع، من نماذجه البشرية الحية المتصارعة ورسمها يقتضي سبر أغوارها وإدراك عللها بصدق.

2- ليس الأدب غاية في حد ذاته، وإنما هو وسيلة اجتماعية ما دام ثمرة من ثمار المجتمع، يتوجب عليه كشف تناقضاته، وميكانيزمات تطوره.

3- الكشف عن الصراع القائم بين طبقات المجتمع من جهة، وبين الحاضر والماضي من جهة أخرى، حتى تتحدد سنن التطور، وتوجيه ذلك نحو الأفضل.

إن أدبا هذا شأنه لابد وأن يكون ملتزماً بالقوة. لأنه يرى من نفسه حَكَما في قضية هو طرف فيها. والتزامه يكلفه مهمة الفهم أولاً ثم التوجيه والتسيير، وكأنه يأخذ بيد الواقع الذي انبثق عنه ليقوده إلى وضع أحسن. والالتزام لا يجعله يحفل بأمراض الفرد وهواجسه الذاتية، بقدر ما يحفل بعلل المجتمع، فيسعى إلى إصلاحها فيكون في صلبه أدباً متفائلاً، يحمل غبطة المساهمة في الخير عكس ما حفلت به صحائف الأدب المثالي من تشاؤم ونكوص نحو الملذات والتهويمات الغامضة، التي لا تجد فيها النفس سوى الشرود والهذيان. لأن النفس قد تخلص لمبدأ وتتفانى في تحقيقه حتى وإن كان المبدأ خطراً عليها قبل غيرها، وسر التفاني كامن في المهمة التي تضطلع بها لا في قيمة المهمة المُسداة.

ومن هنا تحفل الواقعية بالقدرة الذاتية على الخلق والإبداع، وهي تتجه من المجتمع وإليه، من خلال الرسالة الملتزمة، والتي تبغي تحويل الواقع المعطى، إلى واقع تترسم معالمه في نفي التناقض، ومسح الصراع وإذابة الفروق، فهي لا تزيف الواقع ولا تجعله شأن المثالية بعدد المفكرين فيه، بل واقعاً واحداً تجرى سننه على كافة الطبقات، تخضع ظواهره للملاحظة والدرس*، وفق مناهج علم

* إنها عبارة عن أساليب وقوالب وأوضاع للعمل الإنساني، ييسير عليها الأفراد في مختلف شؤونهم المتعلقة بالأسرة، والمعاملات الاقتصادية، والأوضاع السياسية، والطقوس الدينية، والمعايير الأخلاقية، وما إليها من العلاقات الاجتماعية، يصنفها علماء الاجتماع حسب مميزاتها التالية:

1- إنسانية: يتميز بها المجتمع دون الحيوان.

2- تلقائية: ليست من صنع أحد أو بضعة أفراد، ولكنها نتاج المجتمع ينشئها الوعي الجمعي تلقائياً.

3- موضوعية: أي دراستها بوصفها أشياء: أي خارجة عن ذات الفرد ومستقلة عنه وتتجسد من خلاله.

4- جبرية إلزامية: تفرض نفسها على الأفراد، ولا يجدون بُداً من الفكاك منها.

5- عمومية: تمتاز بالانتشار الواسع، وتتردد في فترة زمنية واسعة نسبياً.

6- تاريخية: أي أنها تأخذ ببعضها بعض وتتداخل في أنساق واحدة تميز فترة معينة.

الاجتماع، فتستخلص منها القوانين العامة المتحكمة في حركة التطور الداخلية والخارجية في آن واحد: "إن هذا يجلي للفرد ارتباطه بغيره، وارتباط كل مشكلة من مشكلاته الخاصة بالمشكلات العامة، بل يتضح له الهدف المشترك بينه وبين الجموع المغبونة مثله ويُدرك ضرورة العمل المشترك لتحقيق الهدف الموحد. فيحل التعاون محل المنافسة أو الصراع بين الأفراد وتترابط الأمة، وينتظم كفاح الجموع في سبيل تحقيق حياة أفضل للجميع"(15).

3- المذهب الواقعي:

تعد التوطئة الفلسفية تمهيداً ضرورياً للحديث عن المذهب الواقعي في الأدب ومن خلاله القراءة الاجتماعية التي تلتزم الواقع أرضية لها من أجل إرساء آليات قراءتها ودحض تهويمات الفلسفة المثالية وطرائق قراءتها. إلا أن نشأة المذهب الواقعي تزامن وأفول نجم الرومنسية، التي جسدت كتابتها انفصال الفرد عن واقعه، وزجت به في تخمينات ذاتية نسجت من خياله صورة محمومة، يغذيها أتون النفس المعذبة الرافضة لقيم المجتمع، الباحثة عن ذاتها وسط تعاويذ ترتد إلى طقوسية الماضي السحيق، فلا ترى في الوجود إلا مخالب الشر وأحابيل الشهوة والجشع. وقد أرجع النقاد نشأة المذهب الواقعي إلى الدوافع التالية:

1- تطور البحوث في مجال التاريخ والاجتماع والعلم، والتي جسدت الحقائق على دعائم واقعية حية.

2- سيادة الروح العلمي في ميادين الكشوف العلمية والمادية.

3- الرغبة في التخلص من الأحلام الرومنسية وسبحاتها(17).

ويشكل الدافع الأخير واقعية، لا تخفيها رغبة التخلص من أحلام الرومنس لأنها تستر وراءها، سطوة الذاتية التي تتذرع بها البرجوازية في دخول مغامرة الكسب والشهوة، والبقاء للأقوى الذي يهتبل الفرص مادامت الحياة فوزاً وجسارة. وقد ولدت هذه الرؤية ميزة القساوة التي اتصف بها الملاك الجدد،

7- اجتماعية: تتناول جانباً واحداً من طبيعة الإنسان، فتكشف عن اجتماعيته وتحقق أناه من خلال الآخرين".

8- جذابة: أي أنها أداة استهواء، تخفف من جبريتها وقهريتها فيكون الإقبال عليها مطاوعة.

9- نسبية: أي خضوعها لأثر الزمان والمكان وعدم ثبوتها على شكل واحد كنظام الزواج وما يرافقه من مظاهر احتفالية(16).

وعدم اعتبارهم للوجود البشري، ثم تفاقمت إلى أن غدت شهوة للتسلط والاستبداد تمارسها الحكومات علي الشعوب المستعبدة من خلال أفراد لا دين لهم سوى الاستغناء ومد السلطان، وفي المقابل كان على المقهور أن يركن إلى الجبن، والضعة، والنفعية والوصولية. يحمل في نفسه بذور الثورة إن أتيحت له فرصة الأخذ بثأره.

لم تستطع الرومنسية إخفاء هذا الواقع أو تجاهله، لأن المستنقع الآسن بدأ يعتمل حركة، ويلفت نظر الملاحظين، فكان الاهتمام به من قبيل تشخيص الداء، سرعان ما تحول إلى احتفال بالواقع، وتشريح آلياته، وفضح قيمه، والسعي به إلى الإصلاح. فتحددت بذلك مميزات المذهب الواقعي على أساس التصورات التالية:

1- اتخاذ الواقع الموضوعي مصدراً لموضوعاته.

2- دقة التعبير وإتقان التصوير والابتعاد عن التهويل والغموض.

3- الصدق بدل التمويه.

4- الصرامة العلمية.

5- الاهتمام بالمجتمع أكثر من الفرد.

6- العناية بالمشكلات الجماعية بدل العواطف الذاتية(18).

فالفن إذن: "يصدر عن نظام معين، لا عن منطق يصلح لسائر المجتمعات، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي" (19). ويفضي التنظيم الاجتماعي إلى ظاهرة "الانسجام" والتي تبعث على الإحساس بالجمال، لأن القبح هو تداعي الانسجام وتذبذبه من خلال اضطراب عناصر المجتمع. إلا أنه نسبي لا يخضع لوضع سكوني، وإنما يتحول بتحول الظواهر الاجتماعية، وتجدد الذوق الإنساني من خلالها. ونسبيته هي التي تفسر أشكال الفن عموماً، والأدب خصوصاً عبر مراحل التاريخ الاجتماعي. فلا يمكن وسم جنس من الأجناس الأدبية، أو لون من ألوان الفن بسمة ما إلا من زاوية قياس الانسجام والانطباع العام السائد وقتئذٍ، وهي حلقات تتطور وتتراكم معارفها فتغتني اللاحق منها وتهدي خطاه.

وتظل القدرة الفردية، وأصالة إبداعها وسط هذه السيرورة، سمة يسبغها المجتمع على الذات المبدعة، كاعتراف بالتفوق، عندما تجسد الانسجام وترضي ذلك الذوق فهي تعبير يريده المجتمع، ويأمله وينتظره، وحقيقة الفنان بعد هذا:

"أن الفرد ينطوي على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية، وهذه الميول دائمة الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة"(20) والناتج في نهاية كل عملية خلق صنيع يحوي عنصرين بالغي الأهمية:

أ- تركيب جديد منسجم.

ب- موروث جماعي.

يشكلان حقيقة كان المجتمع ينتظرها، فتسد فراغاً عنده، وتحتل مكانتها وسط منظومته الفنية والفكرية. لأن الفنان العبقري، لا ينشأ من تلقاء نفسه، وإنما هو "أمل" تترقبه الجماعة، لأن كل قيمة يحملها، ستظل ذاتية في وعيه كامنة. ولكنها بنزولها إلى الواقع تصطبغ بالصبغة الاجتماعية كون هذا الأخير هو مصبها النهائي فتكتسب جدارتها الاجتماعية.

ولم يسلم المذهب الواقعي من الانشطار، لأسباب أفرزتها الرؤى الفلسفية المتضاربة بين مثالية، ووضعية، ومادية، وما أحدثه العلم من خلخلة في بنية المعتقدات العقلية السائدة. وغموض "الإنسان" ككائن (حي، مفكر، اجتماعي، ذاتي) كونه مبدأ الأمر ومنتهاه في كل المعارف والعلوم. فإذا كانت المثالية تجنح إلى عزله عن واقعه، وتعتبر كل التفاتة منه إليه "سقوطاً" فإن الواقعية لا تأل جهداً في كشف خفايا المستنقع الآسن، الذي يرسف فيه الفرد بقيود وهمية. ولم تر فيه "الطبيعة" إلا حشرة لأنه: "إذا كان من الضروري لدراسة الكائن الحي معرفة وظائف أعضائه والعلاقات الفيسيولوجية فيما بينها، فإنه لابد لمعرفة أسرة ما، أو مجموعة من الأحياء، من دراسة الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه"(21). ومن ثم يعبر "زولا" -رائد الطبيعة- في كتابه -الرواية التجريبية- عن ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفزيولوجيا ستشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير، والشعور لدى الإنسان، وعندها سنعرف كيف تقوم الآلة الإنسانية بوظيفتها. وكيف يفكر الفرد، ويحب، وينتقل من التأمل إلى الانفعال، بل كيف يعبر هذه الحدود إلى الجنون(22).

ولم يغن انتساب "الطبيعة" للواقعية وادعائها وراثتها، لأنه قد تَبَين للدارسين فيما بعد أنها انحراف خطير عن المذهب الواقعي السليم، لأنها لم تقدم سوى صورة قاتمة عن الإنسان الشقي الذي قضى على هامش الحياة، تحت أقدام المغامرين، وتزعم أنها تشرح النفس البشرية على فطرتها، فتنسب الشقاء إلى عيوب وعاهات فزيولوجية موروثة، ليس للفرد فكاك منها. ولم ينته "زولا" أخيراً إلى الصورة الصادقة الكاملة للواقع، والتي انتدب نفسه لتصويرها، ولكنه عكس

رذائل العصر وخزاياه، وعكف على حياة الشذاذ، والمعربدين، والأفاكين، والمغامرين، واللصوص، والعاهرات، وسفلة الطبقة البرجوازية، لم يصور حياة وإنما صور مستشفى تجمعت فيه العاهات والنواقص البشرية المتدنية إلى حيوانية(23).

4- الواقعية الاشتراكية:

يبدو الواقع في اجتماعية الأدب مصطلحاً مائعاً، يتسع ويتقلص بحسب رؤية القائلين به. وكلما اتسع نطاقه كلما تعددت عناصر بنائه، وغدا من الصعب على الفنان "عكسه" في صنيعه، وإذا ضاق أفقه، انحصر إلى شيئية مسطحة، لا يعطي للأدب عمقه وغوره. ومنذ "أرسطو" الذي اعتبر الطبيعة واقعاً وأن الفن تجسيم أكثر رقياً، لأنه إذا كان المؤرخ يسجل ما حدث فإن الشاعر يتوق لما يمكن أن يحدث، ويبقى على الناقد أخيراً أن يميز بين الممكن والمحتمل إزاء هذا الواقع (24). والواقع في حقيقة أمره محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع لا الماضية فحسب وإنما المستقبلية منها، وتتجاوز الأحداث الخارجية إلى التجارب الداخلية، والأحلام، والنبوءات، والعواطف، والأخيلة ما دام الفرد واقع هو الآخر. لذا تغدو الأعمال الفنية وشخصياتها أكثر واقعية من السواد الأعظم المسطح..

فالتفاعل بين الفنان والواقع تفاعل يتلبس إلى غاية الامتصاص الكامل للمشاهد والأحداث، واندماجها التام، فيتيح للعمل الفني انعكاساً أكثر أمانة في جوهره للواقع، ومن هنا فواقعية الفنان لا تعني على الإطلاق النقل الفوتوغرافي للواقع، بل واقعية تتجلى من خلال المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشاف إيقاعه، ومسؤوليته ليست الوصف، بل النضال من أجل تغيير الواقع القائم، بل: "إن على الفن وهو يرصد حركة واقعه ويصور نضج أفراده ألاّ يعزل الشخصية الإنسانية عن جذرها الاجتماعي لا من أجل حيدة الحق والحقيقة فحسب، بل أيضاً من أجل أن تصبح تجربته الفنية أكثر نضجاً وثراء حين تبصر الواقع في كماله، واللحظة في شموليتها، والتجربة بجميع علاقتها. إذ لا ريب أن عمق الفكر وجودة المضمون يفضيان إلى ثراء الخيال، وروعة التشكيل الجمالي" (25). بل وعلى كل من تصدى للظاهرة الأدبية –من حيث هي ظاهرة اجتماعية– أن يدرك جيداً أنه لا سبيل للتعبير الصادق عن "لحظة حضارية" معينة إلا من خلال وعي جاد وكامل لكل

مكوناتها، والجدل الذي يحكم علاقاتها، ويصنع تناقضاتها، في لحظة تحول مستمر وعلى أساس البناء الاجتماعي يقرر "رولان بارت" –لاحقاً– أن وحدة المجتمع والتحامه تحد من إمكانية التعدد فـ: "طالما كان التحام في المجتمع فإن الأدب يكون "موحداً" وكتابته متقاربة"(26). وانفصامه عن التحامه حدث تاريخي، واجتماعي بالمعنى الدقيق، فهو انفجار للوحدة الأديولوجية. ويظل مفهوم "الصراع" الماركسي هو المفعل للتعدد في معالجة الظاهرة الأدبية، ويصدق عليه رأي "ف. مهرنج F. MSHRING": "إن التراث الفكري والأديلوجي يمارس تأثيره على الأعمال الأدبية النابتة من الخلفية المادية التاريخية، ولكن هذا التأثير يشبه إلى حد كبير، تأثير الشمس، والمطر، والرياح، على شجرة ما تمتد جذورها إلى أرض الواقع المادية، وعوامل الإنتاج الاقتصادي، والأوضاع، والأنظمة الاجتماعية"(27).

5- بين الواقعية والماركسية:

لقد بلغ مفهوم الواقعية من السعة والشمول حداً، تعذر معه حصر ضفافها فهي بلا حدود –حسب "جارودي"– تطوي تحت أجنحتها جهوداً متباينة هدفها الواقع أولاً، ثم التسامي به نحو رؤية مستقبلية، تتمتع بقسط من "الأمل" والتفاؤل. فهي، وإن كانت وليدة الاتجاه الاجتماعي، وما أسفر عنه من حصار منهجي وإديولوجي، في ثوب من العلمية –مع مطلع القرن التاسع عشر– قد توزعها تياران: نقدي واشتراكي يتمازجان كثيراً إلى درجة يصعب معها فصل أهدافهما المتوخاة، وإن اختلفت الأسس الفلسفية، ومنطلقاتها الفكرية. ذلك ما حدا ببعض الدارسين إلى القرار التالي: "فكما لا يمكن الفصل بين التاريخ، وعلم الاجتماع، كذلك لا يمكن الفصل الجذري بين القوانين الأساسية التي سيطرت على السلوك الإبداعي في المجال الثقافي، وبين تلك التي تتحكم في السلوك اليومي لكل إنسان في الحياة اجتماعياً، واقتصادياً. هذه القوانين التي يُناط بعلم الاجتماع مهمة استنباطها من الواقع بقدر ما تصلح أو تنطبق على أنشطة عامل، أو مهني في ممارستهم لصنيعهم في حياتهم العائلية، تصلح كذلك للتطبيق على "راسين" أو "شكسبير" أو غيرهما من الكتاب في اللحظة التي أدوا فيها أعمالهم" (28). ومصطلح "الفن الاشتراكي" أصدق في التعبير، إذ يشير بوضوح إلى موقف الفنان الذي يتوافق مع أهداف الطبقة العاملة، والعالم الاشتراكي (29).

ولهذا السبب فإنه بإمكان الفنان الواقعي الاشتراكي، وانطلاقاً من رؤيته

للعالم، الكشف عن المُفعلات المحركة للمجتمع، وعلى أساسها يبني تصوره للمستقبل، على قاعدة واقعية عملية. وليس على تهاويل مثالية خيالية، كما تجنح إليه الواقعية النقدية، ومن ثم فإن المستقبل المتصور ما هو إلا "الشيوعية"، التي تعد الاشتراكية منهجاً فنياً لها. وتكون مهمة الفنان وغايته القصوى، تربية الإنسان بروح شيوعية كخطوة تالية، بعد تشريح الواقع، وكشف تناقضاته، وتزييف أسطورة المثالية. وفي كلمة ألقاها "أندري شدانوف" مدير تنظيم الحزب في "لينتجراد" في المؤتمر الأول للكتاب السوفيات سنة 1934 والذي أعلن فيه عن الواقعية الاشتراكية، ركز على مفهوم "التربية" قائلاً: "إن الرفيق "ستالين" قد عين مهندسين للنفس البشرية، فما معناه؟ وأية واجبات تقع على عاتقهم بهذه التسمية؟ معناه أولاً معرفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميتة، ولا ببساطة كواقع موضوعي، وإنما كواقع ينمو ويتطور ثورياً، ولهذا لابد من أن يرتبط العرض الفني الأمين للواقع والتاريخ بمهمة التربية الأديولوجية للإنسان العامل، وصياغته بروح اشتراكية: هذا هو المنهج الذي نسميه في الأدب والنقد، منهج الواقعية الاشتراكية" (30).

6- الواقعية العربية: الاجتماعية / الماركسية:

لم تتضح معالم القراءة الماركسية إلا بعد ثورة 1952 مع ظهور النزعة اليسارية من خلال كتابات "محمد الشوباشي"، و"عبد الرحمن خميس"، و"محمود أمين العالم"، و"عبد العظيم أنيس" و"لويس عوض" و"غالي شكري" و"محمد محيي الدين"، وقد تراوحت بين التطرف، والاعتدال، والتزام المنهج الماركسي دون سواه، في مطالبه النظرية، التزاماً ولد صراعاً عنيفاً بين الجيل القديم، والأجيال الطليعية، والتي تعلن أسئلتها جهاراً، بشكل يستفز الموروث الثقافي، بدءاً من: حرية الأديب في الالتزام بقضايا مجتمعه، ولون الثقافة التي يأخذ بها، وطبيعة العمل الأدبي الذي يؤديه، وقيمه ذلك من الوجهة الاجتماعية(31).

وترتد هذه الأسئلة وغيرها إلى جملة مفاهيم كما حددها الاتجاه الماركسي، فلا وجود لحرية إلا بالانسجام بين مشاعر الفرد، ومشاعر الجماعة، ولا تكتمل شروط الحرية المنشودة إلا من خلال الحرية الجماعية (32). ولا يُفهم من ذلك قسر أو ضغط يمارسه المجتمع فيلغي ذاتية الأديب، ويمحو شخصيته، في سبيل تحقيق غرض إديولوجي سياسوي، وإنما يدعو المنهج الماركسي على لسان أحد ناقديه عكس ذلك تماماً: "لسنا نحجز على حريتهم في التعبير، ولسنا نطالبهم

بإثقال ضمائرهم بغير ما تنفعل به، ولسنا نقول لهم اجعلوا من أدبكم، وفنكم شعارات ثورية، أو حلولاً اجتماعية، أو تقارير سياسية. ذلك أن الالتزام في الأدب والفن ليس نقيضاً للحرية"(33). بل هو عين ما سجله دعاة المنهج في أوربا، يحذرون من مغبة السقوط فيه، كما رأى ذلك "لوكاتش" في معرض حديثه عن أطر المنهج: "لو أجبرنا الفن على اتباع مسالك نحددها له مُسبقا، وطبقاً لتصورات نظرية مجردة، لما حصلنا إلا على تقارير ستالينية" (34).

وتتحدد مفاهيم الالتزام من خلال الطرح الماركسي، على أنها موجودة "بالقوة" في كل أدب ينشئه الأديب، بل هو أمر لازب لا يخلو منه فن، وادعاء الفن للفن "إنما هو انعكاس للطبقة التي تفرزه وتعلنه إذ: " ليس هناك أدب أو فن ملتزم وأدب وفن غير ملتزم. فكل أدب، وكل فن يتضمن رأياً وحكماً وموقفاً وسواء أراد الفنان ذلك أم لم يرد، سواء أكان واعياً أم غير واعٍ"(35). فكل فكرة يقيمها الأديب ويجسدها في رؤية معينة، تعد التزاماً فكرياً أو فنياً من طرفه، يعبر عن موقف خاص به. حتى وإن سعى إليه من خلال تلافيف الغموض، أو التجريد. لأن الحيثية التي يستند إليها إنما تشكل ثقافة الطبقة التي ينتمي إليها، انتماء إذعان وقبول، أو انتماء رفض وتجاوز فهي جِماع مكونات عناصره الحياتية، تتسع لتشمل الحياة كلها بتصوراتها وقيمها المختلفة وما رسب فيها من ظل الماضي، وعلق من أساطير ورموز.

وإذا كان المفهوم الماركسي يُرجع أساس تكوينها إلى العامل الاقتصادي السياسي، فإنها تتشابك، وتتفاعل مع عناصر المجتمع وتتلون من جماعة إلى أخرى، وتُملي حيثياتها الثقافية على الأديب والفنان، وترسم أسس مواقفه المختلفة، فهي مزيج من الموقف الذاتي، وعناصر الموروث الحي، القائم بين يدي الفنان، ويكون الأديب في نهاية المطاف نِتاج اختيار إرادي تتجلى منه ذاتية الأديب في حدود معطيات الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه فهو: "خليط معقد بين الذات والموضوع. ذاتية الفنان وموضوعية أدواته، وخبراته، وملابسات حياته" (36). وما دام "الصراع" عاملاً فعالاً في عملية التطور الاجتماعي عموماً، فإن المنهج الماركسي لا يُقصي تعدد الرؤى والمدارس، لأن في تصادمها وجدلها إنتاجاً لعمليات التغيير الداخلية، لأنها تمثل "الصراع" على مستوى الطبقات الاجتماعية يتقصد منها التلوين الأدبي، كتعبير عن ذلك التفاعل المستمر. وهو الذي يصنع "الثقافة" في تراكمه المعرفي(37) ومرد الأمر أخيراً أن الاختلاف بين أدب وأدب يتجاوز الشكل إلى المضمون، ويتقرر الجمال

بالنفع، والنفع بالصدق، فكلما عبر هذا الأدب عن الواقع المنشئ له، كلما تحددت قيمته في صدق تعبيره عن ذلك الواقع، فيستكمل مقاييسه الجمالية المنوطة به. وهذا يعني من الوجهة الماركسية عكساً آلياً لواقع الحياة الطبقية. لأن في ذلك إسفاف وسقوط، وإنما يكون "العكس" تصويراً لقوى التغيير العاملة في صلب الطبقة بغية تحويلها إلى نمو مطرد، يتحقق من خلاله النموذج المنشود.

7- بين النظرية والتطبيق:

إن أول شكوى يسجلها الفكر النقدي على القراءة الماركسية على لسان أحد دعاتها، رغم ما قيل ويقال في الواقعية: "لا يزال هذا المذهب غير تام الوضوح في أذهان معارضيه، بل وبعض مؤيديه أيضاً، ولا تزال الأحرف في البحوث التي كتبت عنه غير مكتملة النقاط، ولعل أكثرها غير ميسور، أن ذلك المفهوم لا يثبت على حال، فهو يتطور بتطور الزمن، ومع تطور المعتقدات، والمثل الفكرية على الدوام، وكل ما يمكن تحقيقه هو تحديد وجهة النظر إليه في الوقت الراهن" (38). خاصة وأن ناقديه سارعوا إلى "تعريب" خطواته النظرية جملة وتفصيلا "فتراكمت" الاقتراحات على المطالب والتصورات، وتجاوزت ذلك إلى توسيع الدائرة حتى شملت مطالب الواقعية النقدية وألبستها ثوب الواقعية الاشتراكية، ولما تحولت من التنظير إلى الإجراء التطبيقي تقاصر ظله، وخانته السبل المسطورة، فلجأ النقاد إلى زوايا ضيقة فوتت عليهم فرص التناول السليم لما فرضوه وروجوا له ولعل أدق سؤال يواجه هؤلاء: "الاشتراكية الضرورية والواجبة للوطن العربي جزءاً وكلاً أهي الأفكار المتولدة عن الاشتراكية العلمية، أم هي الأفكار المتولدة من تغيرات المجتمع العربي؟"(39).

إن وقفة واحدة مع "محمود أمين العالم" في قراءته لشعر "شوقي" و"حافظ" يكشف ذلك التراجع، فهو يقر بأنهما رفعا لواء القضايا الكبرى للبلاد، والقومية ودافعا عنها ولكن من خلال فلسفة البلاط وأعيانه، إلا أنهما لم يتخلصا من الصياغة التقليدية الموروثة، وكأنه يكفي أن تذكر مصطلحات الاشتراكية لتغدو الصياغة جديدة كصنيع "الكاشف" و"الغاياتي"، حين يحتفل أمامها بالمضمون ولا يشير إلى الصياغة ولا يقدح فيها، لا لشيء إلا لأن الكاشف يقول:

للاشتراكي العقبى إذا شملت	***شتى الشعوب وجاراها المجارونا***
فلا الكثيرون ملكاً للأقلين	***ولا الأقلون ملكا للكثيرين***

ولا تـرى واحـداً مـلأى خزائنــه بالمغنيات وآلاف يجمعونـا (40)

ثم يتنكر لمبـدأ تعدد المدارس فـي الأدب، والـذي نعتـه مـن قبـل بالظـاهرة الطبيعية في المجتمع كون كل أدب يعبر عن الطبقة التي أفرزتـه، فـلا يـرى فـي جماعة "أبولو" من خلال عنـاوين الدواويـن التـي جـاد بهـا شـعراؤها إلا تكريسـاً لانفصـال الشاعر عن واقعه، ومجتمعه، ودعوة منه إلى الإدبـار، والتولـي وليس تعبيراً -كما كان يرى من قبل- عن واقع طبقة كائنة في صلب المجتمع. ويبقـى الميزان التطبيقي الإجرائـي والـذي ارتضـاه لجـودة الشـعر يتأرجح بيـن الـرؤى التالية:

1- الارتباط بالحياة الاجتماعية.

2- الصياغة الجديدة تتأرجح بين الفصحى، والعامية، واللغة القريبة من الشعب.

3- النضال اليومي..

وكلها قضايا إلزامية، جهد المذهب الماركسي للتخلص منها، وجعلها أمـوراً نابعة تلقائياً من ذاتية الشاعر، غير مفروضة عليه من خارج دائرته الذاتيـة. ولـم ينحصر نشاط دعاة المذهب الماركسي في التطبيق على الشـعر، بـل وجـدوا فـي الرواية ميداناً خصباً، يوظفون فيه أدواتهم الإجرائية، خاصة وأن الرواية العربية شغلت نفسها بالواقع العربي ممثلاً في أدنـى طبقاتـه الاجتماعيـة، وهـي تصـارع الحياة من أجل لقمة العيـش، ويسـكنها أمـل الخـروج مـن ربقـة الحاجـة والعـوز. فانصب اهتمام النقاد علـى شـخصيات الروايـة مـن خـلال صراعهـا اليومـي مـع الأرض والمـلاك والتـوق إلـى حيـاة أفضـل. وقـد قـدم "نجيـب محفـوظ" و"توفيـق الحكيـم" و"إحسـان عبـد القـدوس" و"يوسـف إدريـس" و"عبـد الرحمـن الشـرقاوي" وغيرهم المادة الخام مفعمة بالحياة العربية في صدامهـا مـع المـلاك والمستعمر، ومع الطبقة البرجوازية الناشئة. إلا أن وقفات دعاة القراءة الماركسية لم تتجـاوز الإطار الاجتماعي للكشف عن دلالاتـه المختلفـة، وظـل مقيـاس الجـودة فـي كـل عمل هو تطور الشخصية في صراعها اليومي من حال إلى حـال: "فنمو البطـل المطرد، ومدى اعتماده على الشعب، هو أساس لنجاح العمل الأدبي، وتفوقه عند النـاقد. وآيـة ذلـك امتيـاز "قصـة حـب" "ليوسـف إدريـس" عـن "فـي بيتنـا رجـل" "لإحسان عبد القدوس" أو "الشوارع الخلفية" "لعبد الرحمن الشرقاوي" لـم يكـن إلا شعبية بطلها، وشعوره بالدور في المقاومة" (41).

ولم يأخذ "مقياس الجودة" في اعتباره المعمار الفني، وهو يضع نصب عينيه المرامي الاجتماعية فقط: "أما الاهتمام بالبناء الفني فقد ظل ناقصاً لا يربو على ملاحظات عامة حول كيفية استخدام الحوار، أو تسيير الشخصيات، وبناء الأحداث" (42). يخلص "شايف عكاشة" بعد استعراض صفحات النقد الماركسي للرواية والمسرح إلى النتيجة التالية: "وعلى الرغم من كثرة ترديدهم لعبارات، العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي كان دائماً هو المعيار الأساسي في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على المنهج الماركسي، يتجه -بطبيعته- إلى ما هو خارج العمل الأدبي (إلى التركيب الاقتصادي للمجتمع) ولا شك في أن هذا الحكم القائم على الشرح الميكانيكي للعمل الأدبي هو الذي أثبت عقم المنهج الماركسي في مواجهته للأعمال الأدبية" (43) والذي لم يتجاوز عتبة الشرح، والتفسير، والحكم، شأنه في ذلك شأن القراءة التاريخية في الأخذ بالأحكام الجاهزة والجازمة على كل الظواهر المدروسة دون استقصاء وافٍ، يستنفد متطلبات الدرس الأدبي وفق ما يقتضيه الروح العلمي للبحث* .. ذلك ما حاولت القراءة النفسية تداركه.

- نقد القراءة الاجتماعية:

لقد بسطت القراءة الاجتماعية ظلالها على تُخوم واسعة من المعرفة، فانضوت تحتها مقولات مختلفة اتخذت الإطار الفلسفي المشبع بالأديولوجي منطلقاً لها، سرعان ما انشطرت إلى تفريعات، تحاور الأدب بعامة والنص بخاصة، وفي منظورها الواقع القائم، تقرأه بأدوات لا تمت إليه بصلة، حتى وإن وعدت بالاهتمام بالجانب الفني، الذي سرعان ما تتناساه وهي تلهث وراء إحقاق فرضية هنا وإثبات رأي هناك، فكانت لها هنات أثقلت كاهلها وعجلت بوأدها.

---

* يُدرس الصنيع الأدبي في علاقته الجدلية بالبنى الفوقية والتحتية من خلال مفاهيم الصراع الطبقي
- اعتبار الصنيع الأدبي تعبيراً عن رؤية العالم من وجهة نظر الطبقة المنتجة له.
- تجاوز -سيرة المؤلف- إلى وضع الصنيع الأدبي في إطار المركب الاجتماعي وشرح محتواه للكشف عن حركة الواقع في تطوره.
- الاعتراف بوجود تباين بين الموقف الفلسفي ورؤية الفنان للعالم الذي يبدعه.
- استحالة الفصل بين الشكل والمضمون لأنهما متعلقان بالظروف التاريخية والاجتماعية.
- مقياس "الصحة" هو "عكس" مشهد من مشاهد المرحلة التاريخية بكاملها ويكون الصنيع الأدبي مهماً بقدر ما يُدرك في ذاته ويُفسر مباشرة بفكر الطبقات الاجتماعية المختلفة (44).

1- الفكر واقع:

إن الأرضية الاجتماعية التي يحفل بها الواقع المادي هي التي تحبُل بالفكر، فيختمر فيها التصور المبدئي الأولي، ثم ينبثق من الأرض إلى الوجود، مجسماً في انبعاثه صورة الفكر في تجريده واستقطابه أحوال الموجودات من حوله، فيفسر تجاورها، وتنافرها، وصراعها من أجل تحول ما، قد يكون في نهاية الأمر تحول الأطر التي أنشأته، بل أنشأت مادته الأولى. إن في مثل هذا التصور قتل لأشواق الروح وقصر للنظر على (الأرض) وحجب السماء، شأن الحيوان المقصور على منابت كلئه، ومنابع ريه فحسب. وتتبع القراءة الاجتماعية لهذا الفهم جعلها تتغاضى عن محاولات الانفلات التي تكتنزها النصوص حتى في حديثها عن صراع أو إنتاج. وقد تجعل مظاهر القلق في كتابة ما تفسيراً تؤوله على نحو لغرضها المُبيت سلفاً.

إن تصيد الفكر الواقع، حمل القراءة الاجتماعية على الشرح (الميكانيكي) الجاهز الذي ينتهي حتماً بحكم ليس في مصلحة الأدب والأدبية، ذلك ما أعطى القراءة الاجتماعية وتيرة واحدة لا تخطئها الأذن في كل الكتابات على مسافة زمنية معتبرة.

2- جبرية الواقع:

لا تنبت المعرفة إلا من الواقع، إنها وليدة النشاط العملي، تتولد عن حركة اليد، والعمل مصدرها الأول والأخير. فلا مجال إذن لحدس، أو تدبر، أو تأمل، كل ما في الأمر أن الواقع الذي يرتبط به الإنسان يطعمه، ويسقيه، وينتج له معرفته وهو يتفاعل معه.

إن مثل هذه الفكرة قصرت القراءة الاجتماعية على تتبع النشاطات العملية في النصوص الأدبية، فكلما كان النص حافلاً بالحديث عن العمال والطبقات البروليتارية كان جديراً بأن يدرس، لأنه يحمل مادة معرفية تتولد عن كشف العلاقات القائمة بين النشاط والفرد من جهة، وعن ذلك كله بالمجموع. ولهذا السبب نبذت القراءة الاجتماعية الكتابات الذاتية الحافلة بالخيال والتأمل ووسمتها بالهذر وتضييع الجهد، وحكمت على جيل، يجرب ألواناً من الكتابات بالمروق عن سلطة الالتزام.. وجعلت مقياسها الأول للجودة: معاشرة النص للطبقات المحرومة المناضلة..

وبالرغم من محاولات تدارك الخطل، إلا أن النية لا تكفي حين تصدر عن أديب في حديث صحفي، ويتناساها وهو يقلب صفحات عمل أدبي ما.

3- الأدب وسيلة:

وسعت القراءة الاجتماعية من جهة أخرى إلى ربط الأدب بوظيفة تكون بمثابة المفعل له، والحافز إليه، فكان الأدب من هذه الوجهة في خدمة المجتمع والواقع، وكل إبداع فيه إنما غرضه الأول والأخير إبراز سمة من سمات الواقع وتشريحها ودرسها، فتكون مادته المتشكلة من وراء هذه الغاية، وثيقة اجتماعية أخرى تنضاف إلى جملة الملاحظات السياسية، والاقتصادية، والثقافية، وكأن معاناة الأدباء ينتهي مخاضها إلى نتائج تقريرية باهتة عن حالة من حالات الفرد وسط جماعته في محاولة لخرق حجب المستقبل الذي يبشر به كل إصلاح وتتغنى به الأديولوجيات.

إن قصر الأدب على الوسيلة يحول الاهتمام عن صميم الأدبية ويتغاضى عن النسج والخيال، بل يتحول ذلك إلى مظهر من مظاهر القلق الذي يسكن الجماعة وهي في أطوار تحولاتها. ومن هنا غدا كل جديد لا يكتنز شيئاً لذاته أولاً وأخيراً، بل تنفلت منه جدته إلى تأويل إديولوجي، يعزز المقولات ويكسبها سلطة الجبر، وهي تسري على أقلام المبدعين.

4- الصراع مقوم أول:

إن الفكرة القائمة على مفاهيم الصراع الطبقي كانت قد فسرت التاريخ قبلاً، وجعلت كل تحول فيه إنما ينشأ عن تناقضات تسكن الواقع، فتفضي به إلى حركة تحول الكم إلى كيف، ما دامت كل حالة تكتنز في ذاتها عامل انحلالها إلى حالة أخرى أكثر نقاء. وذلك الاندساس الكامن في الطبقات، يدفع الحركة إلى اطراد مستمر، يتشكل عنه التاريخ.

ولابد للتطور الذي يشهده الأدب أن لا يند عن هذا التفسير، فيكون تعارض أشكال الأدب وأنواعه عاملاً حاسماً في تطوره. وربما كان هذا الفهم قريباً من التفسير الماركسي السالف، إلا أن القراءة الاجتماعية لم تر فيه إلا اتخام النص الأدبي بالحديث عن الصراع بين طبقات المجتمع فكانت عين الأديب عيناً (زجاجية) تراقب ذلك عن بعد، وتترصده ثم تعرضه عرضاً لا يخلو من دفء

رفضه للواقع، وإلا لكان ملاحظاً، حيادياً، بارد التقرير.

5- مقولة الالتزام:

"كل أدب لابد وأن يكون ملتزماً بالقوة". إنها مقولة يمكن قراءتها وقراءة ما تحتها، حين تفضي بنا إلى نوعين من الالتزام الأول: فكري، إديولوجي، قومي، ديني، عرقي، والثاني فني أدبي، فإن كان من نصيب أديب متمرس أعطى للفكرة حقها وأسدى للصنيع الأدبي حقه، فكان اتزان المبنى آية على اتزانه هو، وجاء عمله تحفة فنية، ومعرفية رزينة. وقد استطاع بعض كتاب الغرب، وبعض روائيي العرب المسك بهذه الفضيلة دون أن (يمضغوا) مقولة الالتزام.

إلا أن القراءة الاجتماعية، لم تأخذ إلا بالشق الأول من مفهوم الالتزام، وقصرته على الأديولوجي والقومي والديني، وراحت تسوق صورها خدمة لما آمنت به، وعملت على إرسائه فكراً واعتقاداً.. ولم يفتها في أحايين كثيرة التنبيه إلى الشق الثاني: الالتزام الفني. والملفت حقاً أن الكتابة العربية وهي تنحو المنحى الاجتماعي لم تهمل أبداً جماليات الأسلوب، وحسن العرض، وصفاء اللغة. بل ربما تلبست بحس رومنسي لا يخطئه الذوق. إلا أن القراءة تغافلت عنه، وهي تركض وراء مبتغاها المبيت سلفاً، وكأنها تجزئ الأعمال فلا تلتفت إلى أشكالها وهي تغترف من مضامينها.

6- واحدية الناتج:

لم تكتب القراءة الاجتماعية إلا نصاً واحداً، بطرق شتى يتلون فيها المضمون ولا يتحول.

وتلك صفة تعترض سبيل قراءة القراءة حين يعلُق في مذاقها طعم البيان السياسي الذي تدور فيه الألفاظ مدارات خاصة بها، وكأنها تنتمي إلى حقل دلالي يبتعد كثيراً عن ماء اللغة الأدبية.

لقد توقفت القراءة الاجتماعية عند الإطار الواحد ولم تتعداه بل تكررت في صور وأشكال تغيب فيها معالم القارئ وتتلاشى أدواته وذاته، وكأن كل القراء إنما هم نسخ عن قارئ أول.

7- عتبة الشرح والحكم:

حتى وإن تشبعت القراءة الاجتماعية بعدة غزيرة أفرزتها الواقعية، وصبتها على الأدب، فأحاطت به من جميع أقطابه إلا أنها لم تتجاوز عتبة الشرح الذي ينزلق على سطح العمل يتصيد فيه مبتغاه ثم ينتهي سريعاً إلى الحكم. ما دام مقياس الجودة: احتفال النص بالصورة الواقعية. فابتليت القراءة الاجتماعية بآفة سحب الأحكام الجاهزة على النصوص...

■■

■ هوامش الفصل الثاني

1- محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي. مكتبة الخانجي ط 1969 2بيروت. ص70.

2- م. س. ص: 30.

3- م. س. ص: 30.

4- انظر محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه الهيئة العامة للنشر والتأليف 1970 ص 157.

5- دني هويسمان: علم الجمال. ت. ظافر الحسن م. عويدات ط21975. ص63.

6- م. س. ص:66.

7- م. س. ص:69.

8- بلنسكي: الممارسة النقدية ت فؤاد مرعي دار الحداثة ط 1982 بيروت ص23.

9- محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:165.

10- دني هويسمان: م. س. ص:75.

11- محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:214.

12- انظر م. س. ص:144- 145

13- دني هويسمان: م. س. ص:59.

14- انظر عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب دار العودة ط 21979 ص: 9-10 ومحمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:154- 155.

15- محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:215.

16- انظر عبد الهادي الجوهري: علم الاجتماع نشأته وتطوره. مكتبة نهضة الشرق (د ت) القاهرة ص128.

17- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال. دار المعرفة الجامعية الاسكندرية 1986 ص206- 207.

18- انظر محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:121.

19- محمد علي أبوريان: م. س. ص:181.

20- م. س. ص:184.
21- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978 ص201.
22- م. س. ص:201.
23- انظر محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:130.
24- انظر عبد الرحمن بدوي: فن الشعر لأرسطو الفصل: 25.
25- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة م. س. ص:42.
26- محمد برادة: مقدمة الترجمة (درجة الصفر للكتابة). الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط21985. الرباط ص: 12.
27- أورده صلاح أفضل: م. س. ص:229.
28- صلاح فضل: م. س. ص:240.
29- انظر ارنست فيشر: ضرورة الفن ص: 128- 131. أورده صلاح فضل: م. س. ص:241.
30- Action poetique N 52 paris 1974 .32. أورده صلاح فضل م. س. ص:83- 84.
31- انظر شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 185 ث43.
32- انظر محمود أمين العالم: معارك فكرية. دار الهلال 1970. مصر. ص394.
33- محمود أمين العالم: في الثقافة والثورة. دار الفكر الجديد (دت) مصر. ص54.
34- أمير اسكندر: حوار مع اليسار الأوربي المعاصر. كتاب الهلال. ع 231/ 1970 ص: 238.
35- محمود أمين العالم: م. س. ص:46- 47.
36- م. س. ص:45.
37- انظر أحمد كمال الدين علي يوسف: الأدب والمجتمع. الدار القومية للنشر (دت) مصر ص: 81.
38- محمد مفيد الشوباشي م. س. ص:166.
40- محمود أمين العالم: م. س. ص:112.
41- شايف عكاشة: م. س. ص:63.
42- م. س. ص:64.
43- م. س. ص:68.
44- كارلوني وفللو: م. س. ص:114- 115.

■■■

الفصل الثالث:
القراءة النفسية

• تمهيد

من البديهي اليوم التسليم أنّ كل "قراءة" تستند إلى أصول معرفية تؤسّسها نظرة فلسفية، تستقطب جميع التصورات للكون الفكري عن القارئ، وتحدد أدواتها الإجرائية عند مواجهة النّص، من خلال فعل يتجاوز الشّرح، والتفسير، والتأثير، إلى الاستنطاق الخفي لمكنون النص والزيادة عليه قصد كشف ما لا يقوله. وتقف الخلفية المعرفية كحيثيّة حيّة تمدّ القارئ بفيض "التوجيهات" العملية في رحلته داخل عوالم النصّ المتشعبة. فإذا كانت القراءة التاريخية قد أحالته على الأحداث وتراكماتها، وأوقفته القراءة الاجتماعية على الواقع بتناقضاته، فإن القراءة النّفسية حاولت أن تدرك جانباً فوتته القراءتان، ولم توله الاهتمام اللائق به، فضربت محاطّها عند "المؤلف" ... لاه من زوايا ثلاث:

1) شخصية (سيرته الذاتية).

2) عملية الإبداع.

3) دراسة االعمل لأدبي.

حتى وإن كانت الأولى والثانة تقعان خارج محيط النّص والنقد الأدبي، فإنّ الأخيرة استنطاق للنّص تنتهي تحرياتــه إلى الزاويتين الأوليين فتثري عناصر الشخصية، وتشرح قواعد الخلق الأدبي، فتنغلق الدائرة من خارج النص وإليه.

ترى الدراسات النقدية أن الالتفاتة الحقة إلى المبدع، والبحث عن مكونات شخصيته ومحاولة إعادة تركيب صورته، ترجع إلى "سانت بيف"، الذي سعى جاهداً للتخلص من إغواء المطلق* ومن النقد البياني، والذي فضل عليه النقد الصحفي في بحثه الدؤوب عن "صور" المؤلفين وتقديمها إلى القراء جاهزة، جذابة، فأنشأ سلسلة من المقالات باسم "صور" ثم أحاديث الاثنين وأحاديث الاثنين الجديدة** . والتي بلورت منهجه تدريجياً وألبسته مسحة نفسية واعتبر بذلك: "ممهد الطريق أمام نقد المطابقة المنصرف إلى اكتشاف النفس وتصديرها"(1) فتكون الانطلاقة من خارج النفس يجمع النوادر ويبحث عن الأصول وظروف النشأة، المنشأه، والسيرة الأدبية، حتى تكتمل معالم الصورة شيئاً فشيئاً وتتضح قسماتها فهو: "لا يريد أن يكون مؤرخاً يسرد الحوادث وفقاً لتتابع تواريخها بل "نحاتاً" يضع التماثيل، وهو لا يريد فقط أن يضع السيرة النفسية "لكل كاتب، لكنه يطمح إلى "تركيب" صورة هذا الكاتب الذي يدرسه. وهكذا فإن التحريات التي تتمتع بصفة المستندات وملكات التحليل تكفي للنقد: فعليه أيضاً كي يجد الوحدة التركيبية للصورة، أن يستخدم موهبته وحرصه كشاعر. والنقد إذا فهم على هذا النحو (خلق وابتكار)"(2).

لقد تعمق "سانت بيف" معارف عصره من تاريخية وعلمية، وهو يجمع المواد الكثيرة عن المؤلف لا ليكشف عن علاقة الأديب بالمجتمع وحسب، بل يتجاوزها إلى معرفة: "الأديب فرداً في أخص حالاته النفسية. أما هذه المعلومات فهي التي تقدم الفردية الحيّة، غير مجردة، وتضع الأديب على قدميه في واقعية تامة ومفصلة من كل جوانبه بالأرض"(3). ويغدو غرض سانت بيف الأخير من عمليات الاستقصاء والبحث ليس تسطيراً للسير الذاتية التاريخية، بقدر ما يصرف همه إلى كشف من نوع آخر، يتسلط على الفرد من خلال الأثر فيتلمس معالمه النفسية، ليركب حالة من حالاته يجسدها النص ويتميز بها. فتكون الصورة في خاتمة المطاف حكماً على الكاتب من خلال ما كتب، وليس حكماً على الأثر من خلال الكاتب إنه لا يبحث في النص الأدبي التعبير عن المجتمع، وإنما يبحث عن الفردية بأعلى ما لديها من تميّز، يبحث التعبير عن مزاج، عن

---

* هذا النقد الذي يفرض متذرعاً بالموضوعية مقاييس سابقة للاختيار ومطلقة تسهل عملية التقسيم الأدبي. هذا المنهج ليس فقط على هذا الأساس مذهباً اعتقادياً.. بل إنه مذهب مطلق لأن الناقد ينقد بكبرياء استناداً إلى أحكام إلزامية مطلقة غير قابلة للكسر. كارلوس وفللو. تطور النقد الأدبي.. ص23.

** لاحظ الشبه بين عناوين طه حسين وسانت بيف (حديث الأربعاء).

حالة نفسية، إنه يعمل مسبراً للنفوس، ولذلك تهمه الحالة النّفسية وتهمه الموهبة، وكل أحكامه على كتاب هي أحكام على كاتب"(4). فالهمّ أبعد ما يكون عن تاريخية كرونولوجية تتبع آثار الفرد فتسطرها خطوة خطوة وخلجة خلجة، بل مرماه يتجاوز التاريخية وحدودها إلى ما عبّر عنه صراحة بقوله: "إن ما أفعله هو من نوع التاريخ الطبيعي الأدبي.. آمل أن تستطيع كل هذه الدراسات الأدبية يوماً أن تؤدي خدمة في تصنيف الأفكار"(5). فهو لا يفصل بين الأدب والإنتاج الأدبي والفرد، بل لا يستطيع تذوق أثرها بعيداً عن معارف منشئه. إنه يعتقد جازماً:

"أن هذه الثمرة من تلك الشجرة، وإن الدّرس الأدبي يقود حتماً للدّرس الأخلاقي"(6).

لقد تشكلت معالم المنهج عند "سانت بيف" من خلال بحثه الدؤوب عن المواجهة الفردية وعمّا يميّزها انطلاقاً من الأثر الأدبي، وما ينم عنه. وتحديد الموهبة، تحديد لصاحبها، تتوضح قسماته في ثنايا ما يكتب، لا من معطيات الوقائع الحياتية اليومية التي تشكل تاريخاً مستقلاً قد يساعد على كشف بعض جوانب الشخصية. بقدر ما يخفي أشياء أخرى لا ترشّح إلاّ من ثنايا السطور. إن رسم "صورة" وفق هذا المنهج تلقي الضوء على "ديمومة" حيّة على المستوى الإبداعي تتوازى مع مفاهيم السيرة الذاتية والتي تستند إلى التأريخية السطحية وقد تتقاطع معها. لكنها تغوص بعيداً عنها في أغوار سيرة نفسية لا يعريها التاريخ، وقد يتغافل عنها ولا تبلغها أدواته ويفصح عنها الأثر الأدبي في كثير من المواقف. إنّه تحقيق للأنا المبدعة التي اختارت الكتابة لتحقيق وجودها الفعلي(7).

لم يكن "سانت بيف" وحيداً في مضمار البحث عن ذاتية الأديب، بل شاركه لفيف الرومنتيقيين بزعامة "كولردج" (Colleridje) والذي أصدر كتابه "السيرة الأدبية" سنة 1817م والذي عدّه النقاد "إنجيل النقد الحديث". فسقط الحاجز الفاصل بين الأدب وعلم النفس وأضحت دراسة الأدب حقلاً مشتركاً بين النقاد وعلماء النفس، خاصة وأن هذا الأخير شرع في إثارة قضايا جديدة لم يعهدها النقد من قبل، تتصل بجوهر الأدب في لحظاته الأولى بدءاً باختماره في أغوار النفس إلى صدوره في شكل ما، توجهه قوى متعددة لا يمكن البحث عنها في خارجه، بل تستنبط من صميمه.

لم تتوقف الدراسة عند حدود الأدب والأديب لدى "سانت بيف"، عند حدود

الأدب والأديب، ولكنها في سعيها نحو تأكيد الفردية والموهبة أنتجت أدباً ثانياً على هامش الأول يدعى "السيرة الأدبية" أو التاريخ الطبيعي للأفكار، يتحاشى الحكم التقييمي، ويركن إلى تسجيل الواقع وتصنيفها لأنه لا يُدين المؤلف، بل يرسم "صورة" له(8). فهو من هذه الناحية لا يعطي تقنية "الاستنتاج" العلمية كبير شأن، لأنّه يدرك جيداً أن استنتاج أخلاق الفرد وطبائعه –بطريقة رياضية– من المعلومات المسجّلة، سبيل غير مؤتمن النتائج، وذلك لوجود عوامل غير متوقعة لا يمكن رصدها، وتوقعها، بل تتسم بالفجاءة، وتندرج ضمن عالم أسرار النفس، وهو أمر يحتّم على الناقد أن يتسلّح بالحدس واللباقة لتجاوز السّطح الراكد للسيرة الحياتية إلى أغوار تفتّقها القراءة الجادة البصيرة. ومن هذا عُزي نجاح "سانت بيف" إلى قدرة نفاذه إلى الأغوار والأسرار أكثر ممّا عُزي إلى طريقته العلمية، فهو صاحب طريقة لا تتقيد بمذهب معين(9). بل إنّه: "يعبّر عن ذاته من خلال فكر الآخرين ومواهبهم"(10).

وتتجلى معالم "الطريقة" لدى "سانت بيف" واضحة من خلال آثار المذاهب التي انتهت إليه أو التي عاصرها من اجتماعية، وفردية، ورومنسية، وواقعية، وعلمية، وحدسية، وتاريخية، وتحليلية، وحكم، وانطباع، وتأثيرية، فهي جميعها تتفصد من خلال بحوثه واستقصاءاته، تتنفس على التوالي من خلال حدسه ولباقته القرائية، لا يقف عندها وقفة المتمذهب بقدر ما يقف عندها لاستعمال أداة ثم يمضي إلى شأنه مع المؤلف ينقب عن غيرها في ثنايا الاستكشاف. ذلك ما جعله نهاية الأمر يخلص النقد من الدغماتية الأرسطية. ويفتح باباً للقراءة المتفتحة المنتفعة بالمجالات كلها في سياق واحد. وامتيازه الأخير –والذي يعدّ به فاتحة لنقد جديدة– ما قرره "ستانلي هايمن" من أنّ:

"له الامتياز النادر بأنّه أرهص ولخص في ذاته كل أشكال النقد تقريباً التي ستتفتح بعده"(11) وتبقى مهمة الناقد عنده أولاً وأخيراً: "أن يقرأ فَيَفْهَمَ، فيحبَّ، فيُقدِّر، ثم يسهل للآخرين ما قرأه وما فهمه وما أحبه"(12).

إنّ انفتاح "طريقة" "سانت بيف" على المعرفة المتاحة في عصره، أتاح للبحث في شخصية الأديب منعطفات شتّى، تصدّرها علم النّفس، فأثار حولها جملة من الأسئلة، تتصل بعلاقة الأديب بفنه ومادته الخام، والسبيل الذي يلج منها إليها، ومدى تواصله معها تأثراً وتأثيراً، وطبيعة ذلك التواصل: أقسريّ هو، أم اختياري يأتيه الفنان وقت ما شاء؟ أم أن هناك دواعي خافية يعجز هو عن إدراك كنهها؟. ويبقى على علم النّفس مهمة الكشف عنها. ثم ما شأن تأثر المتلقي

بصنيع الأديب؟ وهل هو من قبيل تأثر صاحبها بالوسط الخارجي والعالم الداخلي المعتمل فيه؟ أم أن العلاقة من لـون خـاص تجعل القارئ منفصـلاً مستقلاً عن الباث؟..

لقد حاول "فرويـد" وهـو يقـرأ (كراديفـا) "يانسـن" (Jenssen)، و"ليونـار دافنشي"، و"دوستوينسكي"، و"شكسبير"، أن يتجاوز المقولات التـي تُحيل الإبداع على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي الصرف، أو العقل، إلـى مُكوّن مـاثل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويُغذيه، فيكون مصدراً حقيقياً للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت لأنّ "الإبـداع" فـي جوهـره ليس إلا تنفيساً عن الصراع الذي يسكن الشخصية، ووراء تفاعل آلياته المتعددة: مـن قمع (Supression)، وكبـت (Repression)، وتسـامٍ (Sublimation)، وتـبرير، وقلـب (Converssion)، وتقهقر. وهي تُفضي جميعها إلى أنـواع شتى من السلوك، قد يكون أرفعها شـأناً -فيمـا يخصّنـا- التسـامي الـذي: "يـؤدي إلـى إظهـار عبقريـة وامتياز في الفن أو في العلم"(13).

ويظل "فرويد" معترفاً بعجز التحليل النفسي عن إدراك طبيعة الإبداع الفنّـي لأنها:

"بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي"(14). بيد أن التحليل النفسـي لا يسعفنا إلاّ فـي إدراك مظاهر الإبداع وحدوده(15) ذلك أن الإبداع الفنـي مـن خلال آلية القلب إنما هو: "تعبير عن رغبة، وهذه الرغبـة لـم تجد تلبية لهـا فـي عـالم الأشياء المحسوسة فـانصرفت عنـه إلـى عـالم الوهـم والخيـال"(16). إنّـه استعاضة متسامية عن غرض أدنى بغرض أسمى يخفي في ثناياه حقيقـة الفنـان، التي عجزت السيرة الذاتية عن إدراكها من قبل.

إنّ ما يشفع "لفرويد" والتحليل النفسي للأدب، ويؤكد مصداقيته: البحث عن كوامن اللاشعور والأحلام. ما نطقت به رواية "يانسن" (كراديفا) في وقـت مبكر كان كاتبها يجهل مؤلفات "فرويد" الذي أُثر عنه أنّه كان يرد اكتشاف "اللاشـعور" إلى الشعراء والفلاسفة قبله، وأن ميزته الوحيدة في إنشاء المنهج الكفيل بدراسـته واستغلاله في القراءة النفسية للأدب والفن(17).

فقراءة شخصيات العمل الأدبـي، هـي فـي واقـع الأمـر قـراءة لشـخصية المؤلف، تنزاح عنهم من خلال الظلال والمواقف إلى شخصه هـو، فتُعريـه أمـام التحليل النفسي. والكتاب: "حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مُخيّلتهم يحلمـون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدلّ على أن تفكير الناس وانفعاليتهم، يستمران فـي

الأحلام ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوّروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية"(18).

لم يلتزم تلامذة "فرويد" بالكشف عن مظاهر الإبداع -كما قرره "فرويد" من قبل- بل سارعوا إلى الكشف عن حقيقة الإبداع، ومن ثم توالت كتابات "أرنست جونز"، و"هانز ساكس"، و"أتو رانك"، و"بريل"، و"شارل بودوان"، و"أتوفينكل"، وغيرهم في هذا المضمار أكثر جرأة ومضاء فتجاوزت حقل الرواية الذي راده "فرويد" إلى عوالم الشعر الغامضة، وتلبّست بالطابع الطبّي فأضحى الهاجس الأول: تصيّد أعراض المرض في الآثار الأدبية. وقد يُعلن الواحد منهم – صراحة- أنّه لا يرغب في تحليل الفن بقدر ما يُشخّص "فبودلير" عند "رونيه لا فورج" ليس إلاّ: "إنساناً مريضاً، ضحيّة للحياة بين آخرين كثيرين مثله. فهو صورة لحشد جَم ممن يُسيء الناس فهمهم"(19).

وقد ينفتح تلميذ آخر على آفاق واسعة، فيغادر الدائرة المرضية إلى عوالم خارجية تعيد للتحليل النفسي طبيعته الأدبية وتنحّي عنه السّمة الاكلينيكية الضيقة، شأن "شارل مورون" حين ربط التجربة الأدبية بثلاثة دوائر متماوجة متداخلة تتفاعل فيما بينها أخذاً وعطاء، لتشكّل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية، وتحدّد طبيعتها، وخصوصيتها، فهو يعين الوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى، تسكنها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها أي: الشخصية اللاواعية المبدعة، ثم دائرة ثالثة تخالط الدائرتين للّغة وتاريخها..

وتشكل الدوائر الثلاثة في فكر "شارل مورون" مشروع النقد الواسع، والذي يحتل فيه التحليل النفسي جزءاً مهماً دون أن يطغى على غيره من حقول المشروع الكلي. فلا يُقصد لذاته، ويُكتفى به لأنّه لا يُقدم إلاّ صورة واحدية الزاوية عن التجربة الأدبية التي تشمل الفرد وتتعداه إلى واقعه ولغته وتاريخه. ذلك ما جعل "مورون" يُصرّ على أن حالة الإبداع ليست دائماً لا واعية. بل هي واعية واقعة تحت مختلف "الرقابات" وكل استنتاج قائم على حصاد اللاوعي يمكن ردّه.(20).

كما سجّل المنشقون عن المدرسة الفرويدية فتحاً في مجالات أخرى- في إطار التحليل النفسي- بدءاً من "ألفرد أدلر" الذي عارض "فرويد" في تأكيده على الجنس كعامل أولي وأخير في بعث العبقرية. إلاّ أنّه وقف عند عقبة اللاوعي وسوّاه بالوعي حتى لا فرق بينهما عنده. فالناس يحتفظون بنظرتهم للحياة التي خطّتها الطفولة، حتى وإن تغيرت تعبيراتهم عنها وهم راشدون. أمّا "يونغ" فقد

كان أبعد أثراً في النقاد بمقولة "اللاشعور الجمعي" فاللاوعي الفردي يتشكل أساساً من الوعي بمكوناته في إطار الشعور العادي، ولكنها تخفت تدريجياً مع الوقت وتتراكم في زوايا النفس لترسم خلفية اللاوعي الشخصي.

أمّا الجديد عند "يونغ": فاللاوعي الجمعي لم يكن وعياً في يوم من الأيام، ولم يكتسب فردياً، بل وُجد في إطار اجتماعي يتوارثه منذ أبد الدهر البعيد. لذلك فهو واحد عند جميع الناس يستمد منه الشعراء والكتاب مادة الصورة والتخييل، وقد تنشط نماذجه عندما يتعرض الواقع لضغط من الضغوط، أو رقابة، فتزدحم آثاره في كل شعر ونبوءة كنوع من الإحالة على نمط معروف لدى الجميع تغني الإشارة إليه عن الإفصاح عنه.

ومن هذا المنطلق، يُقسم "يونغ" الأعمال الأدبية إلى قسمين: قسم يتحكم فيه اللاوعي الفردي، فيكون الأثر الأدبي من خلاله إفصاحاً عن مكنون نفسي تجاه مثير خارجي انفعالي، مادته الحياة بما رحبُت، تشحن عناصرها بموقف الفنان منها. فيكون الأثر الأدبي واعياً في ظاهره، يقدم تجربتها، تنسجُ خيوطها على خلفية غير واعية تؤثثها بصور يسهل ردّها إلى آليات القمع، والكبت، والتسامي، والقلب، وغيرها... وقسم يتجاوز تلك الحدود لأن الأثر الأدبي يكون فيه أشبه شيء "بالرؤيا" أو"النبوءة" تتخطى عناصره حدود الفرد إلى مُشكلاتٍ غريبة عنه: تخلق عوالم شتى، تسكنها عناصر لا تُدرك ماهيتها بعين الوعي الشاخصة، بل تُحال على الوعي الجمعي لأنّها لا تخضع لمقاييس العرف السائد. فهي أصعب إدراكاً وفهماً، وقد عدد "يونغ" أمثلة لها: (كراعي هرمز) "لدانتي"، والجزء الثاني من (فاوست) "لجوته"، و(شعر) "وليام بليك". (21).

2- القراءة النفسية العَرَبيّة القديمة:

حفلت كتب "الأدب" القديمة بإشارات وأخبار تنحو منحى نفسياً في توكيدها على دواعي الإبداع من جهة بواعثها الكامنة في أغوار النفس، وعلى "المُهيئات" الواعية المصاحبة لعملية الإبداع قصد الإجادة والصناعة، وعلى "كيفيات" استدراج المتلقي "وتهيئته" نفسياً لتقبل الصنيع الأدبي، والانفعال له، والتأثر به. وتخطّت الإشارات حقل الشعر إلى النثر والخطابة، وسيقت جملة لأنها مما يُوصي به الفنانون بعضهم بعضاً. إلا أنّها جاءت في سياقات عامة، ولم تنتظم في خيط واحد يسمح لنا بوصفها جملة على أنّها منهجاً نفسياً تعرض لعملية الخلق أولاً، والاستعدادات المحفزة عليها ثانياً، وتأثيرها في الجمهور ثالثاً، وفقَ

التصور الحديث للمنهج النفسي في خطواته القرائية المسطورة اليوم.

إنّ "منهجية" تجميع هذه "الإشارات" تخرج عن نطاق بحثنا، إلاّ أنّ استعراضنا السريع لها، يكشف عن جذور متجذرة في الفكر النقدي العربي، وإن تطعيم القراءة النفسية العربية "بالأدوات" الغربية إثراء لها، تستمد منه خطوات المنهج العلمي في العرض والتخصّص، بعدما كانت لمحات وفلذات تستوقف الناقد ساعة ثم يمضي لغيرها، فذلك سرّ تناثرها في بطون المؤلفات العديدة على تطاول القرون.

لقد تفطن الشعراء القدامى إلى أثر العوامل الداخلية والخارجية، وفعلها في النفس، وبعثها للحاسة المبدعة فيهم. فأوقفوا دواعي القول عليها إذا حضرت. فهذا "أرطأة بن سهيّة"، يسأله "عبد الملك بن مروان": "أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن"(22) وكلّها بواعث تتوزع داخلياً وخارجياً فتكون بواعث لإثارة جملة من التوترات النفسية، تترجم فورانها إبداعاً يتناسب و شدّة المثير مداً وجزراً، بل وتتناسب من جهة أخرى بفن خاص من فنون القول الشعري. وذلك ما نلمحه جلياً عند الشاعر "دعبل بن علي الخزاعي" في قوله: "من أراد المديح فبالرّغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب، فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء"(22). فصاغ لكل غرض شعري صورة وجدانية تعتمل به وتصبّ في قناته وتعين عليه.

والملاحظ أن أصحاب هذه "الإشارات" النفسية من خاصة أهل الإبداع، وليسو من النقاد، وهي عين إشارة "فرويد" الذي عُزي إليه اكتشاف اللاشعور، فردّه إلى الشعراء قبله. فهم أدرى بالمحفزات التي تنشط في ذواتهم، فتمدهم بالقدرة على الخلق، حتى وإن كان وصفهم لها "خارجياً" يتوقف عند المثير وطبيعته ولا يتجاوزه إلى تفكيك عملية الخلق.

وهذا "أبو تمام" (الشاعر) يوصي "البحتري" (الشاعر) فيقول: "واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإنّ الشهوة نعم المعين"(24) وكأن الشاعر المدرب فطن لميكانزم مهم في عملية الخلق، فحدد ذريعتها الأساسية "الشهوة" شهوة التفوق في الصناعة الشعرية. إذا يُتوسّل بها ابتداء قولَ الشعر، ثم يتذرعها لإجادة نظمه. فإذا تحقّقت الرّغبة فيه، تحقق تباعاً لها مبدأ الجودة والتفوق. وذلك ما حدا ببعض النقاد إلى تعليل "ضعف" الرّثاء ووصفه بأصغر الشعر: "لأنّه لا يعمل رغبة ولا رهبة"(25).

لقد حاول النقاد "منهجة" تلك "الإشارات" التي كشف عنها الشعراء ابتداء، فشققوا فيها الحديث على شكل وصايا حفلت بها مؤلفاتهم من مواطن شتى -أو استقلت بها- "فأبو هلال العسكري" في (الصناعتين): يخاطب المبدع شارحاً جملة من "المهيئات" تسهل عليه إدراك بغيته في فن الصناعة: "واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور وتخوّنك الملال فامسك، فإن الكثير مع المَلال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يُسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الريّ وتنال إربك مع المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقلّ عندك غناؤها"(26). وهي حركات نفسية في تفاعلها مع الفكرة، يُخشى عليها التكلّف والمعاودة، ويرضى لها التهيؤ عند صفاء الحاسة وقابليتها للأخذ والعطاء، وذلك ما يُفسّر عملية الإبداع على أنها "صناعة" عند "أبي هلال العسكري" تؤخذ برفق وصبر وحديث "بشر بن المعتمر" في صحيفته قريب الشبه من قول "أبي هلال" في التأكيد على الترفق والمُلاينة فهو يطلب من "الأديب" عين المَطلب في قوله: "خُذ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك وإجابتها إياك. فإن قلبك تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرق حساً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرّة من لفظ شريف، ومعنى بديع، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالجدّ، والمجاهدة، وبالتكلف، والمعاندة" (27).

فإنشاء القول، مسألة متعسّرة إذا داخلتها المغالبة والإرهاق، وكلّما صفت النفس صفا الصنيع وجاء وقد رقت حواشيه، وأن المكابدة لا تورث إلاّ خطلاً: "فإن أنت ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع، فلا تجعل ولا تضجر ودعه بياض يومك، أو سواد ليلك، وعاوده عند نشاط فراغ بالك فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة" (28). إنها -إذن- عملية واعية يقظة تراقب الذات المبدعة في حالة عطائها وتراقب الصنيع في ثوبه الفني في آن واحد. إنه ذات الموقف الذي أعلن عنه "شارل مورون" لاحقاً حين أعلن في وجه التحليل النفسي: "أن كلمات نص أدبي ما، وفي الأغلب الأعم من الحالات، تكتب جميعها تحت الرّقابة الإرادية الكاملة"(29). ولكنه لا يُهمل الجانب اللاواعي الكامن وراء الصور والرموز اللغوية. ولهذا السبب يُقصر مهمة التحليل النفسي على الكشف عن جانب اللاواعي فحسب.

ويلتفت النقاد القدامى إلى "الجمهور" فيُحلونه مقاماً خطيراً في عملية الإبداع فهو حاضر ماثل في خلد المبدع لا تزول صورته ولا تتحوّل. بل هو "جمهور"

متشدّد لا يرضى بالدني، بل يجب استدراجه من حيث لا يدري للغرض الرئيس في فنّ القول، وتتلمس نقاطه الحساسة ليسهُل قياده، ويَسلُسَ أمره و "ابن قتيبة" من رواد الفكرة، فهو يُعَلل بناء القصيدة العربية على هذا الأساس، حين التفت إلى الاستهلال بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرّحالة والنسيب وكل ذلك: "ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي إصغاء الأسماع. لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإجاب الحقوق..."(30). وقد تابعه "حازم القرطاجني" في هذا المنحى حين جعل للاستهلال أياً كان غرضه مرتبة خطيرة في فنّ القول فهو: "الطليعة الدالة على ما بعدها. المُنزّلة من القصيدة منزلة الوجه، والغرّة تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً، ونشاطاً لتلقي ما بعدها. إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليّها"(31). ثم أنّ النظرة العجلى لقضية "الجمهور" في النقد العربي القديم يُلفت انتباهنا إلى ما تدعو إليه القراءة الحداثية في مقولات "جمالية التلقي" والتي تفرض أفقاً للانتظار يقف فيه "الجمهور" المتلقي انتظاراً للصنيع الأدبي. فتكون مهمة المبدع -أثناء عملية الإبداع- تصور ذلك الجمهور النموذجي أو قارئاً منه ينوب عنه... لقد لبث هاجس المتلقي في أطوار الشعر العربي منذ الجاهلية إلى يوم يقُضّ مضجع المُبدع ويُؤرقه، ويسكن وحدته وخلوته، ويفرض عليه سلطة "ذوقية" يخضع لها الشاعر خضوعاً لا واعياً، فيُعالجه بحذر شديد.

3- القراءة النفسية العربية الحديثة:

لم يعرف خيط "اللفتات النفسية" انقطاعاً في القراءة العربية في أطوارها المختلفة من تفسير، وتأثير في مطلع هذا القرن وإن كانت في بعض وجوهها تطويراً نوعياً لما وقع في كتب الأوائل، غير أنّها أخذت طابعاً أعمق في استنطاق مكنون النصّ والتعرف على حقيقته الفارقة، والتي تُميّزه في إطار الفن عن غيره من الفنون، وكان الشعر ميدانها الرّحب الذي تضطرب فيه وتتنوع من خلال فهم الشعراء والنقاد و "الرّافعي" الناقد يُوفقنا على "الرّافعي" الشاعر من زاوية النظر إلى حقيقة الشعر فيكون معناه: "معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحسّ من نوره وانعكس على الخيال، فانطبعت فيه

معاني الأشياء كما تنطبع الصورة في المرآة، وهو من بَعدُ كالحلم يخلق في المخيّلة مما يصل إلى الأعين، ويتأدى إلى الآذان مالا يكون قد وصل وتأدى"(32). فهو نتاج عملية باطنية يبدأ منشؤها من الحسّ وسرعان ما تتحول إلى أغوار النفس على شكل خواطر تنطبع على الخيال، بل هو كالحلم يخلق في المخيّلة جنس ما تلتقطه الحواس غير أنّه مغاير له كلّ المغايرة ومختلف عنه كلّ الاختلاف.

أما "المويلحي" فيجد فيه صورة الإلهام العُلوي فهو: "مسحة عُلوية من الجمال والبهاء العاطفي تظهر عليها عند صفاء النفس، وخلوّها من شوائب الأكدار.. ولما كان كذلك لا ينتابها إلاّ حيناً ظننته شيئاً طارئاً عليها من الخارج"(33). فإن كان "الرّافعي" قد ردّه إلى عاملين: خارجي منافذه الحواس أولاً، وباطني ثانياً، فإن "المويلحي" يجعل "الخارج" ضرباً من التوهم فقط نتخيّله ظناً، وهو ليس كذلك. بل باطن النفس منشؤه أولاً وأخيراً ساعة صفاء وعطاء. وفي ذلك كلّه صدى لوصايا "بشر بن المعتمر" و"أبي تمام" و"حازم القرطاجني" وغيرهم.

ولم تتحدّد النظرة النفسية المتلفعة بثوب العلمية إلاّ مع "المازني" من خلال مقولة "المثير والاستجابة" التي استقاها من علم النفس الاكلينيكي، فغدت عنده المفسر الأول لكل فن حاصل، على أنّه توليد (قسري) لنوع من الرّدود المسجلة عند عامة النّاس وعند الشعراء والفنانين خاصة. وكلّ: "مؤثر قوي يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفية، أو انفعال نفسي لا يزال يبغي مخرجاً، ويتلمّس مُتنفساً حتى يصيبه"(34).

وتكون المسألة واحدة عند عامة النّاس في هذه الدرجة، ثم تبدأ في التخصّص كلّما صادفت لوناً منهم: "فإذا كان المرء من أواسط النّاس العاديين كان ذلك حسبه للترجمة عن عواطفه وانفعالاته، وصار قصاراه أن يبكي إذا حزن، وأن يضحك إذا فرح، وأن يثور، ويتوعد إذا غضب، حتى تفنى العاطفة نفسها ثم يثوب إلى نفسه"(35). وهذه حال السّواد الأعظم من النّاس ولكن: "دقيق الشعور لا يكفيه هذا المتنفس لأنّه أحسّ من غيره بما تطلع عليه نفسه من الظواهر، وأعمق مع دقّة الحسّ شعوراً. وليس يخفى أنّ دقّة الإحساس وعمق الشعور يُطيلان أجل العاطفة وإذا استولت عليه عاطفة لم تزل تجيش وتضطرم حتى تقرر وتنتظم، ثم تتحول فكرةً قاهرةً تظل تجاذبه وتدافعه حتى يُنفسَ عنها بما يناسبها"(36). وتلك سمة أخرى لميكانزمات التعويض الفرويدية يسوقها

"المازني" وقد احتاط لها فجعلها عند دقيقي الشعور منشأ للإبداع أو وسيلة "لاستفراغ" الطاقة المشحونة في صدورهم، فهم ليسوا بدعاً من الناس. إلاّ أنّ لهم قابلية من زاوية "فرط الشعور وحساسيتهم تجعلهم يسلكون مبدأ التعويض أو القلب لاستفراغ الشحنات المكبوتة في نفوسهم في أطر لهم فيها دربة ومهارة. غير أن المسألة ليست تفسيراً للإبداع، بقدر ما هي وصف لبعض ظواهره، تقف عند حدود الملاحظة ولا تلج عوالم الصنيع الأدبي فتفسّر كنه صدوره على هذا النحو دون غيره من الأشكال. بل إنّ عودة المثير مرّة أخرى على -نفس الوتيرة والشدّة- قمين بأن يُعيد إنجاز نفس الصنيع في صور مكرورة حسب منطق الاستثارة والاستجابة، بل يمكن التنبؤ به وقياسه. وذلك ما لم يشهده الشعراء في حياتهم إطلاقاً بله النقاد.

إنّ (تلقّف) المقولات النفسية وعدم هضم محتواها وتحديد أبعادها وخطواتها ميزة أساسية في القراءة النفسية العربية. إذ سرعان ما تتناهى الفكرة عند ناقد يسارع إلى استغلالها تحت آفة تعميم الحكم وسحبه على سبيل التعميم العلمي على كافة مجالات الإبداع وقصر إنجازاته على مقولاتها دفعة واحدة. "فالعقاد"الذي تابع "كولردج" و"سانت بيف" في رسم "الصور" لا يتابع "سانت بيف" في سعة الثقافة واستغلال المناهج المختلفة لتشكيل عناصر "الصورة" من خارج النص وداخله، بل يقصد الغرض (ابن الرومي. حياته في شعره) بعدما يقرر أن كتب الأخبار لم تقدم ما يشفي الغليل وأنّه: "على ما جاء في ديوانه نعتمد في تصحيح الأخبار المسطورة، وتكميلها على وجه نستوفي به الترجمة جهد المستطاع"(37).

"فيسجن" نفسه في دائرة علم النفس بمقولاته المرضية المختلفة، فيتحوّل البحث إلى رسم (صورة) "باثولوجية"، يكون الجانب الجسماني فيها إدانة للجانب النفسي، فيتقاصر غرض "العقاد" عن غرض "سانت بيف" في كتابة السيرة الأدبية، حتى وإن كان تصريحه (استيفاء للترجمة) جهد المستطاع.

إنّ السيرة الأدبية كما أرادها "سانت بيف"، سيرة نفسية تغذيها مشارب عدّة من الواقع التاريخي، والبيئي، والاجتماعي، والفزيولوجي، وغيرها، يستجمعها الناقد لرسم صورة "حقيقية" قائمة على وقائع متضافرة، يحتل فيها العامل النفسي حيزاً قميناً بفائدته، ولا يكون "بغية" في حدّ ذاته، وذلك ما صنع عبقرية "سانت بيف" وتفرّده. بل ذلك ما قرّره "شارل مورون" -فيما بعد- من داخل أسوار التحليل النفسي.

وتتراجع حدود البحث، ويضيق حقله عند "العقاد"، فلا يكاد يتجاوز "الديوان" إذ: "يُعوضنا... من ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة فيه ليست في غيره من الشعراء: هي مراقبته الشديدة لنفسه وتسجيل واقع حياته في شعره"(38). وهو تبرير آخر للاكتفاء بما قدم الشاعر في شعره، وتجاوزاً للأخبار التي صنع منها "العقاد" (صورة) جسمانية للشاعر لا وجود لها في شعره، فديوانه إذن: (كنّاشة الرّقابة أعدّها ليحصي فيها كلّ ما يحصيه الرّقيب لحسيب"(39). وتلك قناعة أورثت "العقاد" كثيراً من المتاعب في قراءته للديوان استعان عليها بالصورة الفزيولوجية التي صاغها من الأخبار، وعاد يقدمها ذريعة لتأويل كثير من معاني الشعر تلبّست في أحايين كثيرة بالتعسّف والتجاوز: " كان ابن الرومي صغير الرّأس مستديرا أعلاه، أبيض الوجه يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير، ساهم النظرة، باد عليه وجوم وحيرة. وكان نحيلاً بين العصبية في نحوله أقرب إلى الطول، أو طويلاً غير مفرط. كث اللّحية، أصلع بادر إلى الصلع، والشيب في شبابه وأدركته الشيخوخة الباكرة فاعتلّ جسمه، وضعف نظره وسمعه. لم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة ولكنه كان يحسّ بالقوة اليسيرة بعد الحين كما يحسّ غيره العلل والسّقام، فكان إذا مشى اختلج في مشيته ولاح للناظر كأنه يدور على نفسه أو يُغربل لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه..."(40). وانطلاقاً من هذه الصورة المنسوجة على خلفية نفسية ينتهي "العقاد" سريعاً إلى الحكم الجازم، وكأنّ العناصر التي ساقها في الملامح الجسدية يقينية القطع تخوّل له أن يقول: "وكل ما تعلمه عن نحافته وتقزز حسّه... قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب. بل لا تُخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ"(41). إذن فالرّجل من النوع: "الذي يستحضر الخوف، ويُكثر التوجس، ويختلق الأوهام" (42). ثم يغدو استحضار الخوف والتوجس و –التوهم عند "العقاد– مبعثاً آخر لعلّه كمينة في "ابن الرّومي" وقد حفلت بها الأخبار، وجعلتها عنواناً لشخصه، يتلقّفها المحلل ليجعل منها سبباً رئيسياً في تداعي الأفكار. فهو يقرّر أولاً أنّ الطيرة الشّديدة عند "ابن الرومي": "عارض من عوارض الشيخوخة، وأنّه أفرط فيها بعدما ابتلي بالآلام والأحزان، وساورته المخاوف من كل جانب، وقل حوله المواسي والرفيق"(43) فمنشؤها – عنده– مرضي وإن كانت غريزية فيه، بل يعود "العقاد" فيجعلها طبيعية يشاركه فيها معظم من هم في سنّه وحاله، حتى وإن لم تجعل منهم شعراء وفنانين.

هذه الطيرة المحفوفة بالمخاوف والهواجس تخلق عند "ابن الرّومي" –

وحده- حالة يتقارب فيها الجنون والعبقريــة، وهـو مـا يفسـر انتقـال الشـاعر مـن معنى إلى آخر في لمحة بصر، وكأنّه يعجز عن كبح جماح المخيّلة، فتنفلت منــه المعاني المتداعية وتتطـرح فـي شـعره خالقـة نوعـا مـن الغمـوض والإبهـام. ولا يفوت "العقاد" أن يجد لذلك مبررا يلتقطه من حياة المجـانين أنفسـهم حتـى يجعل من الجنون والعبقرية وجهين لعملة واحدة فمن:

"الحالات التي تتقارب فيها العبقرية بالجنون، فيثب العبقري في لمحـة عين مـن معنـى إلـى شـبيهه، أو نقيضــه ويصـل بيـن القطبيـن البعيديـن بسلسـلة مـن التشبيهات، والمتناقضات دقيقة الحلقات لا يتبيّنها الناظر إلا بعد التوضيح والجهد الجهيد في التنبيه لمداخله، وتعقّــب أوصالهـا... وتسـمع المجنـون يتكلـم فـإذا هـو يخلط ويأتي المفارقات ولكنه في داخل ذهنه يجمع بينها بمناسبات تقرّب منها مـا نأى وتؤلف ما تبعثر"(44).

فالمجنون ينغلق في عالمه الخاص، وإن كان يجد لما يقوله منطقاً خاصاً بــه لا يتأتى لعاقل إدراكه. أما العبقري فينفتح على جهـد القـارئ مـن خـلال ضبابيـة الغموض المنسوج على منطق عاقل واعٍ لمـا يقـول. وليـس حـال "ابـن الرّومـي" كذلك فهو يستنفذ المعنى ويستهلكه حتى لا يدع لغيره منفذاً إليه، وتلك طبيعة فيــه وفي فنه، يتتبع المعنى ويلاحقــه مـن وجوهـه المختلفـة بوعـي لا يمكـن ردّه إلـى حاجة جنونية، ولا يمكن "تهذيب" الجنون بعدها بشيء من العبقريــة، خاصـة وأن "ابن الرّومـي" -عند "العقاد"- واقع تحت سلطة قهرية لأنّه:

"وُلد مقضياً عليه بالفشل، وعاش في زمن لا رحمـة فيـه لمثلـه، ووجـب أن يُترك لقضائه يصنع مالا حيلة في دفعه" (45).

إن قراءة "العقاد" لابـن الرّومـي" أرادت أن تكـون (نفسـية) لرسـم (صـورة) حيّة لشاعر قدمت أخبـاره عنـه إشـارات ميّزتـه عـن غيره مـن الشّـعراء، فكـان (فريسة) سهلة لكل من حاول "تجريب" مقولات علـم النّفس، ليس لفهـم الرّجـل وخط ترجمته الفنية بل للحكم عليه مريضاً، وجَعل ذلك المرض علّة لفنّه وتفوّقــه فيه.. ولو لجأ "العقاد" إلى منهــج "سـانت بيـف" أو "شـارل مـورون" لاسـتطاع أن يرسم لوحة نابضـة بالحياة عن "ابن الرومــي"، لا تتوقّـف بنـا عنـد أحكـام جازمـة مبنية على ظن بل تتخطاه إلى رسم الحياة الأدبية لعصر كامل. وأمثلة ذلك كثيرة لا يحدّها حصر. "فأبو الفرج الأصبهاني" كان وسخاً قذراً، لم يغسل له ثوب منـذ أن فصّله إلى أن قطّعه، وأنــه كـان كذلـك فـي نفسـه ونعلـه، كمـا وصفـه "يـاقوت الحموي" في (معجم الأدباء)، ولم يمنعه ذلك مـن أن يكـون فـي عصـره: "السّـمع

والبصر، روى وصور وألف. وكتابه (الأغاني) وحده يعدل مكتبة بأجمعها"(46). ويأبى "العقاد" أخيراً إلاّ أن يردّ عبقرية "ابن الرّومي" إلى عوامل خارجية لا حيلة للشاعر إزاءها.

أ- **الأصول اليونانية**: من خلال (عبادته) للحياة، وحب الطبيعة، والتقاط الصور والأشكال، وتشخيص المعاني، وتقديم الجمال على الخير. ولو قسمنا الشعر الجاهلي والإسلامي على هذه المقاييس لرددناه -في معظمه- إلى أصول يونانية. ثم إن العبقرية توريث.

ب- **الطيرة**: وإن كانت شائعة في ذلك العصر، ميزة له إلاّ أنّها عند "ابن الرّومي" منشأ كل إبداع ومسلك كل تفوق..

فهو في كل ذلك: "يجعل حب الطبيعة، وإحياءها على هذا الشّكل من سمات العبقرية اليونانية أي أنّها سمة وراثية، ولكنه نسي أنّ تأنيث الطبيعة لدى "ابن الرّومي" كان قد فسّرها في موضع آخر (من كتابه) بأنها ناتجة عن اضطراب في أعصاب الشاعر هيّجت وشائجه جميعاً أي أنها سمة مرضية"(47).

*

لقد شاءت القراءة النّفسية العربية لنفسها، أن تكون قراءة إكلينيكية، تتخذ النّص وثيقة/إدانة، وتكشف عن أدواء مرضية تتلبّس الشاعر في أطوار حياته، فتكون سبباً في نضوج عبقريته وفقاً لمبدأ التعويض الفرويدي، غير أن تحويل فرضيات التحليل النفسي إلى أداء إجراء يشُوبُه -غالباً- كثير من التعسّف في قصر مفهوم شعري على لون مرض معين استناداً إلى التأويل والاستنتاجات السريعة، التي كثيراً ما تتحول إلى أحكام جزمية يتناقلها الدارسون فيما بعد.

لقد رأى "العقاد" أن "أبا نواس" "نرجسي" ثم قدم الآفات التي تتجمع تحت هذا النّعت فكانت:

أ- الاشتهاء الذاتي والتوثيق الذاتي.

ب- لازمة التّلبيس والتّشخيص.

ج- لازمة العرض.

د- لازمة الارتداد.

كون النرجسي في عشقه لذاته: "وإيثاره لها إلى حد يعجز عن إقامة علاقات سويّة بالآخرين والامتثال لمقتضيات الواقع. فالعالم بأسره لا قيمة له ولا

وزن بقدر ما يُحقق له من مطالب ورغبات"(48). ولم يكن "أبو نواس" بعيداً عن هذا الوصف. لذا حاول "العقاد" أن يستخرج من شعره ما يؤكد به كلّ عاهة من هذه العاهات، والتي تكون في جملتها عقدة النرجسية. فأضحت عند "العقاد" وسائل لتفسير أطوار حياة الشاعر فهي:

"تُفسر كل عادة من عادات "الحسن بن هانئ" الفاعل والمنفعل، وتفسر غرامه بالنساء وكل ما عُرف عنه من الشذوذات الجنسية، وتُفسر ولعه بالعرض، والعلانية، واستهتاره بسوء القالة"(49).

ولا ينسى "العقاد" وهو يحلل نفسية "أبي نواس" أن يُذكرنا أن هدفه لا يرمي إلى ترجمة الشاعر -كما كان الشأن مع "ابن الرومي"- ولا إلى نقد شعره وأن دراسته: "لا تمس وقائع الترجمة أو شواهد هذا الأدب والشعر إلاّ بما فيها من الإبانة عن طبيعته والإعانة في تفسيرها واستطلاع كوامنها"(50). وحتى وإن اختلف الغرض، يظل "العقاد" على طريقته الأولى. لا يأخذ بمقولات التحليل النّفسي، وإن وظّفها، يتجاوزها إلى شيء من عنده، يحاور به النّصوص ويستخلص منها ما بيّته سلفاً. فهو يريد أن يكون "أبا نواس" مريضاً نفسياً، ولهذا الغرض يفتح بحثه على كلّ إشارة من شأنها أن تُدين هذا الأخير، وتُزّج به في خانة المعتوهين، وقد قدّمت النرجسية بمفاهيمها المختلفة فراغاً واسعاً يُطل منه على تذبذب سلوكات الشاعر وتناقضاتها طوراً بعد طور. وانتهاء بزهده الأخير كلون من التسامي بعدما استنفذ طاقات الجسد، وفورة الغريزة.

إن تجاوز "العقاد" للنرجسية، من حيث هي إطار لفهم نفسية أبي نواس أخرجه عن حدود المنهج الذي سطره سلفاً، فأضاف إليه عقدة أديب وعقدة النقص والتسامي، وجسّد من خلاله كل آليات الدفاع الفرويدية دفعة واحدة، حتى غدا المنهج "انتقائياً" لا يقف عند حد معلوم، بل يتخير من حقل التحليل النّفسي ما يلائمه ويواتيه، وكأن شخصية "أبي نواس" من السعة والشمول، ما يجعلها نموذجاً فريداً لتحقيق أدوات التحليل النفسي كلّها أو جلها.

إن طابع الانتقاء، والتحول خلال المناهج، سمة بيّنة في القراءات العربية لا تخصّ الحقل النفسي وحده، وإنما تتعداه إلى سائر الألوان القرائية. فهو يوحي من طرف خفي أن هؤلاء القراء، مثقفون يتعجلون تحويل ما يقرأون إلى إجراءات جريئة تتعدد وجوهها بتعدد مشارب القوم. فلا تلتزم رصانة البحث وصرامة المنهج. بل تلجأ إلى تعدد الثقافة وإغراءات العرض. وأسلوب "طه حسين" مع "المتنبي" شاهد جلي على تجاوز التحرز العلمي إلى الاستنتاجات

"الظّنية" التي سرعان ما تنتهي إلى أحكام جازمة عنده، أو عند أتباعه.

إنّها ميزة مرحلة خطرة بُني عليها الفكر النقدي العربي، وتأسست عليها القراءة العربية. "فالعقاد" -مثلاً- في انتقائيته، قد جرّه هذا الموقف إلى: "أخطاء منهجية كثيرة جعلته يعجز عن فهم عميق "لأبي نواس"، لأن الدراسة النفسية للأدباء لا تتقدم أساساً إلاّ بالتزام منهج واحد، والانضواء تحت مدرسة محددة، ومحاولة تطويرها. أما "العقاد" فيظهر في بعض الصفحات محللاً نفسانياً، يردّ على النفسانيين جميعاً، ويحاول أن يخرج برأي توفيقي بين آرائهم، حتى وإن أدى إلى تعارض منهجي. وهو يظهر في صفحات أخرى* عالماً بوظائف الأعضاء يشرح دور الغدد، وعملية التوالد، الخ** وكان من الممكن أن يستغني عن ذلك كلّه، لو أنّه حدد هدفه وحصر جهوده في محاولة فهم نفسية "أبي نواس" انطلاقاً من شعره وأخباره مستعيناً بأسس علم النفس التحليلي سواء التزام منهج "فرويد" أو أحد تلامذته"(51).

وتأخذ الدّعوة إلى تطبيق منهج التحليل النّفسي عند "النويهي" طابعاً (انفعالياً) في حملته على كتب تاريخ الأدب، وعلى أحكامها الإلزامية التعميمية، ثم انصرافه إلى وجوب التسلّح بالمناهج العلمية الحديثة في دراسة الأدب والأدباء، ويصدّر دعوته تلك بوجوب الإلمام بحقائق علوم الأحياء والدراسات النفسية (52) وفهم شعر "ابن الرّومي" فهما حقاً لا يتأتى لك إلاّ إذا أنت: "الممت بقدر من حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسانية.. فباقي كتابي محاولة لإثباته"(53).

وتوسيع ثقافة ا لناقد وتطعيمها بالمعارف المتكاملة، دعوة قديمة ترددت على ألسنة كثير من النقاد، فقد اقترح "أمين الخولي" تدريس "مقدمة في علم النفس"، وعمل "أحمد أمين" و"محمد خلف الله" تخطيطاً للموضوع الجديد (صلة علم النفس بالأدب) وقاما بتدريسه ابتداء من سنة 1938 (54). وقد وسع "خلف الله" دائرة اهتمامه إلى مراعاة روح العصر، والتوجه إلى المنهج العلمي، وضرورة الأخذ بالمعارف الإنسانية، ولا سيما علم النفس، والمطالبة بميل الفكر إلى المعرفة أكثر من الذوق (55) وكأنّه يدعو إلى منهج متكامل يستند إلى التحليل النفسي مما حدا بـ"عز الدين إسماعيل" وهو يصف كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) إلى القول: "يُعد هذا الكتاب أول محاولة مثمرة

---

* ينظر صفحات 49/ 55 الحسن بن هانئ العقاد.

** ينظر صفحات 68/55 الحسن بن هانئ العقاد.

لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية، وربما سمُح لي هنا أن أقرر، أن كتابي هذا (التفسير النفسي للأدب) امتداداً للمنهج العلمي الذي اتبعه "خلف الله" لفهم الأدب في ضوء المعرفة بالحقائق النفسية"(56).

"فالنويهي" يقرر ابتداء أن "ابن الرومي"، حالة "مرضية" ومعنى ذلك أن: "المؤثرات العظمى التي جعلته كما كان لم تكن عصره، ولا بلدته، ولا بيئته، ولا تربيته، ولا نوع التعليم الذي أصابه، ولا غير هذا من عوامل البيئة. إنما أغلبها مؤثرات جسمانية، وما أحسبنا مخطئين إذا قلنا إن كل شيء في جسمه كان مضطرباً جهازه العصبي كان مضطرباً وجهازه الجنسي كذلك، وجهازه الغذّي أيضاً، فلا غرو إن كان عقله أيضاً مختلاً"(57) ويمكننا نحن اعتبار هذه الفقرة، التي تصدرت بحثه عن "ابن الرومي" ملخصاً له. فكل ما جاء بعدها في فصول الكتاب تدليل على صدق هذه الفروض، يتحايل عليه الباحث من وجهه من الوجوه حتى ينتهي التأويل على عتبة عاهة من العاهات. فإذا كان "العقاد" قد رسم (صورة) جسمانية تفضي به إلى صورة نفسية. فإنّ "النويهي" مهّد بحثه بمقدمات مطولة في علم وظائف الأعضاء والغدد مستعيناً بالرّسوم والصور، حتى إذا رسّخ في أذهاننا أدوارها يسوق لنا "فأر" الاختبار، ويكون النموذج – التعيس– الذي يستوفي جملة العلل والأدواء هو "ابن الرّومي"، فيُدخله المخبر، بعدما يعزله –بجرة قلم– عن عصره، وبلدته، وبيئته، وتربيته ونوع التعليم وعوامل البيئة الأخرى، ويُجرده من سائر التأثيرات الخارجية ولا يُبقي عليه إلاّ صورة الاعتدال والخلخلة الناتجة عن اضطراب وظائف الأعضاء والغدد، عندها سيسهُل ردّ كل علّة إلى حرمان ما. وكل إبداع إلى لون من التعويض والإشباع فلا يُحقق هذا النموذج لنفسه من المتعة إلا ما يحققه من خلال الوهم والحلم. وكل إشارة إلى العالم الخارجي وأشيائه، إنما يجوز تأويلها لتغدو نهاية المطاف، حالة نفسية يحكمها الشذوذ أو الجنون، أو الليبيدو، ولا يتورّع "النويهي" من اتخاذ الشاعر نموذجاً مخبرياً فلو: "درسه العلماء لوجدوا فيه مثلاً من خير الأمثلة التي يستطيعون أن يستشهدوا بها على ما يقرّرون من اقتراب العبقرية بالجنون"(58).

ويتلخص المنهج الذي ارتضاه النويهي لنفسه –على هذا الأساس– في تفسير عبقرية "ابن الرّومي" في زاويتين: "الأولى مرضية (باثولوجية) انطلاقاً من علم الأمراض العقلية، والثانية بعقدة الفشل الناتج عن عدم تحقيق الرّغبات وتعارضها مع الواقع. أي: مبدأ التعويض الفرويدي. لذلك سارع إلى وصمه

بالفشل في حياته، بل وفي كل حياة فرجلّ: "تلك حالته الجسمانية، وتلك اختلالاته المتراكبة وذلك مزاجه وخلقه، وذلك شذوذ أطواره وغرابة سلوكه، ما كان يستطيع أن ينجح لا في عصره ولا في عصرنا ولا في أي عصر آخر"(59).

ويوسع النويهي قليلاً في حقل البحث مع "أبي نواس" حين يجعله وليد عاملين اثنين:

1) مؤثرات العصر المختلفة.

2) ظروف تكوين الفرد الخاصة.

ثم يتوقف عند عقده "أوديب" على أنها: "السبب الرئيسي الذي تولّدت عنه جميع علله النفسية أو عقده بمعنى أصح"(60). فلا يرى في الخمر عنده إلاّ: "تعويض جنسي عن النساء، وتعويض عاطفي عن الأم، وتحقيق للنزوع الفاسق، وإشباع للارتداد الطفولي، ومشجع على الشطط والتمادي" (61). ثم يُتابع "النويهي" تطور الخمر عند "أبي نواس" حتى يبلغ مرحلة التقديس والعبادة، ثم ينعطف الباحث ليتخطى حدود المنهج الذي رسمه لنفسه قبلاً. فيجعل كل إنتاجه وليد كره الذات (المازوخية) فهي المحرك الذي ولّد فيه أشكال السلوك المختلفة: "إن ما يدفعه إلى الانسياق مع هواه في كل فنون الجموح، هو أنه كان فعلاً يضغن على نفسه، ولذلك يصنع بها الصنيع، ويُرهقها ذلك الإرهاق، ويحملها على كل ما عانته من العناء"(62). وكره الذات لا يكون نابعاً من باطن النفس، بقدر ما يكون من صنع الواقع، ومن ظروف النشأة. خاصة وأن الشاعر عرف أمّاً لاهية من جهة وكونه من كبار مثقفي العصر من جهة أخرى، ولا شك: "أن الرّجل كان يُعاني مشكلة عميقة الأثر في سلوكه وسيرته وشعره معاً، ولكن مشكلته لم تكن ذاتية فردية خالصة، فقد كان يدرك أولاً مغبّة انزلاقه في انحرافات كانت تشين مكانته في مجتمعه.

وكان يدرك ثانية محنة القلق والمظالم والاضطرابات النازلة من جانب معاصريه ولا سيما فئة المثقفين منهم، ومحنة الانحلال الشائعة في أوساط نافذة في مجتمعه ترافقها ظاهرات متناقضة عجيبة منها الرّياء والنفاق مثلاً" (63). ذلك الموقف المتناقض كفيل بأن يورث الشاعر شيئاً من كره الذات وهو يحمل بين جوانحه طاقات كفيلة لأن تفتح له مراكز الريادة في الثقافة الدينية، والأدبية، والفلسفية. إلاّ أن الواقع يُملي عليه الجنف إلى فئة أخرى تكفر بكل ذلك جملة وتفصيلاً.

4- أزمة القراءة النفسية العربية:

إن وقفتنا مع "العقاد" و"النويهي" لم يكن الغرض منها الموازنة أو المقايسة، ولا استعراض جهود الباحثين في مجال التحليل النفسي بقدر ما كان طلباً للنموذج الذي يغنينا عن الأسماء التي اشتغلت بهذه القراءة وتحمست لها، وقدمت أعمالها تحت عناوين مختلفة، تكشف لنا عن كيفية ملامسة المنهج وكيفية التعامل معه إجرائياً. غير أنّ عدم التمثل الواضح لمقولات علم النفس والتسرع في استخلاص النتائج، وتعميم الأحكام كان آفة كل بحث. كما كان الاهتمام المفرط بالشخصية على حساب النص تحويلاً للأدب عن وجهته وجعله في خدمة فرضيات علم النفس، فهو يغنيه من زاوية تقديم النماذج، ويُفقره من جانب إهمال النص وعدم البحث عن رموزه الفاعلة فيه ذلك ما دعا د. "مندور" أن يدعوه "قتلاً للأدب". فالنّص لا يختلف في هذه الحالة عن شكوى يقدمها المريض إلى الطبيب المعالج ليكشف من خلالها عن العلل فهي تدين صاحبها، وتقدم عُقدَه جلية أمام الفحص الاكلينيكي، وذلك لا يسمح للتجربة الأدبية بالاستمرار والخلود، بل يتراجع ظلها إلى تسجيل أثر العلل الملتصقة بصاحبها لا تتعداه إلى غيره من عامة القراء.. لذا يرى "مندور" أن الأدب: "لا يمكن أن نجدّده ونوجهه ونحييه إلاّ بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة.

إنّه لوهم بعيد أن نظن في علم النّفس أو في علم الجمال أو غيرها من العلوم كبير فائدة للأدب"(64). ورأي "مندور" الذي ينفي فائدة علم النّفس وعلم الجمال وغيره جملة، يصدر عن منزع تأثيري يقع تحت طائلة التفسيرية الفرنسية التي سادت بين الحربين، والتي رفضت مصطلح اللاوعي. وظلّ "لانسون" كثيف في رأي "مندور" غير أنه تبرّم مقبول حين يغدو البحث عن ذات معزولة عن عصرها وبيئتها ومكوناتها الخارجية من ثقافة، ودين، وانتماء. وجمال النّص تُغطيه ظلال مرضية باثولوجية تذهب بنضارته وجماله.

وقد عاب "طه حسين" اهتمام النقاد ببعض الأسماء دون غيرها، وحصر الإجراء في أسماء قديمة تتكرر عند هذا الباحث وذلك، وكأن المنهج لا يصلح إلاّ لهؤلاء، فإذا عرضت عليه شخصية (عادية) تقاصر دونها. أو كأنه منهج صيغ لشواذ الناس ومعتوهيهم على وجه الخصوص. أما "مصطفى ناصف"، فقد رأى في التحليل النفسي أداة فعّالة إن هو خرج من الطوق المرضي إلى رحابة المعنى النصي الخبيء، وكان مَدعاة لآليات التأويل الخصبة التي توظف بحوث

علم النفس في الشعور واللاشعور والوعي واللاوعي وآليات الدفاع للوصول إلى كوامن المعنى وراء ظاهر النّص، لا في دلالتها على صاحب النص، بل في ملاحقة الرّمز، فمادة العمل الفني: "لا توجد في تاريخ حياة الشاعر وإنما تنبُع من العمل ذاته. وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف، وكلما تعمقنا أصل العمل الفني في حياة الشاعر بُعدنا عن معناه الذاتي"(65). وذلك لأنّ النّص عند "مصطفى ناصف" لا يعدو أن يكون نظاماً: "لا شخصياً مغلقاً ينطوي على نفسه فقط، وكثير من عناصر العمل الفني يمكن أن تُشرح في ضوء نقد الفن الذي يتجاهل شخصية الفنان"(66).

ولا بأس حينها الاستعانة بالتحليل النفسي الذي يمدّنا بآليات الكشف عن المعنى الشّارد وراء اللفظ والمتلفع بالغموض والذي تتلبسه الاستعارات، والمجازات، والكنايات، أو تهيم به التشبيهات بعيداً عن الصور الحسيّة المألوفة إلى غرابة التكوين والاقتران. وقد وقف "حسين مروة" موقف الرّفض الصريح للاتجاه النفسي والذي تُمثله القراءة العربية، بعد جولة له مع "العقاد" و"النويهي" فهو يعلن قائلاً: "نحن فعلاً نرفض الأسس التي يقوم عليها هذا العلم من حيث كونها تناقض قوانين التطور في الحياة وفي الإنسان... وبذلك أصبح من الجدير بالنقد الأدبي أن يعتمد في نقد الشعر -بوجه عام- البحث عن الجذور الاجتماعية لنفسية الشاعر والقيمة الجمالية وتجرباته الوجدانية"(67).

وقد اعترض "لوسيان غولدمان" على الشروح النفسية للأدب من زوايا ثلاث(68). أولاها: أن التحليل النفسي المزعوم في حقيقته لا يزيد عن تخريجات ذكية لنفسية متخلخلة ابتدعت في معظم الأحوال اعتمادها على الوثائق المكتوبة: مما يجعلها تدور في حلقة مفرغة:

"لأنّ هذا التحليل النفسي للأثر الأدبي ليس إلاّ استنتاجاً من الأثر نفسه"(69)..

وثانيها: أن التحليل النفسي للأدب لا يجاوز إطلاقاً نسبة من الأثر الأدبي، بل يقف عند بعض العناصر الجزئية أو الملامح العامة: "ولما كان الشرح الذي لا ينجح في تفسير نسبة تربو على 50٪ أو 60٪ من العمل الأدبي ليس له قيمة عملية إذ يظل من الممكن تقديم شروح أخرى تُفسر جزءاً من النّص يصل نفس القدر فإن الاكتفاء بمثل هذه النتائج يؤدي إلى فوضى لا حدّ لها إذ يصبح من الممكن تلفيق صور مختلفة لنفس الكاتب وبهذا يَصبح معيار الاختيار بين التأويلات المختلفة متوقفاً على ذكاء هذا الناقد أو ذاك دون أسس علمية"(70)

وثالثها: "على فرض أن الدراسات النفسية تتمكن من شرح بعض جوانب العمل الأدبي، وكثيراً ما تتمكن من ذلك بالفعل فإن الجوانب أو الخواص ليس لها قيمة أدبية أو جمالية في حدّ ذاتها إذ أن أنجح الشروح السيكولوجية التحليلية لن يقول لنا مطلقاً ماذا يميز هذا العمل الأدبي الرّائع عن كتابات ورسوم المجانين في المستشفيات العقلية"(71).

لقد جسّدت القراءة النفسية العربية اعتراضات "غولدمان" -كلّها- وأقامت عليها الدليل القاطع من خلال قدرة "العقاد" على الإقناع، والتأويل، ومهارة "النويهي" في الوقوف على بعض أجزاء القول دون أخرى، وتحويله النص إلى كنّاشة الفحص الإكلينيكي.

■■

■ هوامش الفصل الثالث

1- كارلوني وفيللو: م. س. ص: 30.

2- م. س. ص:34.

3- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت: ص380.

4- م. س. ص:380.

5- كارلوني وفللو: م. س. ص:36.

6- Christiane Achour Simone rezoug. IBID P115.

7- انظر أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية 1990 الجزائر. ص: 34.

8- انظر شارل لالو: مبادئ علم الجمال (ت) مصطفى ماهر. داء أحياء الكتب العربية 1959 ص: 31.

9- انظر ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة (ت) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم: ص264 11 بيروت 1958.

10- سامي الدّروي: علم النفس والأدب دار المعارف القاهرة 1971: ص229.

11- ستانلي هايمن: م. س. ص:226.

12- م. س. ص:267- 268.

13- علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن دار النهضة العربية 1958 بيروت ص: 83.

14- سجمون فرويد: التحليل النفسي للفن (دافنشي، دستويفسكي (ت) سمير كرم. دار الطليعة بيروت 1975 ص91.

15- م. س. ص:94.
16- جان ستاروبنسكي: النقد والأدب (ت) بدر الدين القاسم. دمشق 976 ص: 257.
17- م. س. ص:250. .
18- سجموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن (ت) جورج طرابيش دار الطليعة بيروت 1980 ص: 7.
19- ستانلي هايمن: م. س. ص:268.
20- انظر أحمد حيدوش: م. س. ص:26.
21- انظر م. س. ص:30.
22- ابن رشيق: العمدة (ت) تحقيق محمد محيي الدين ج1/ 120.
23- م. س. ص: 122/1.
24- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء. تونس 1966 ص: 203.
25- ابن رشيق: م. س. ص:123/1.
26- أبو هلال العسكري: الصناعتين.. القاهرة 1971 ص:139.
27- ابن رشيق: م. س. ص:212/1.
28- م. س. ص: 214/1.
29- Chareles Mauron; des metaphors obsedantes au mythe personnel. PARIS 1912 p30.
30- ابن قتيبة: الشعر والشعراء دار إحياء العلوم ط2/ 1986 بيروت ص:31.
31- حازم القرطاجي: م. س. ص:309.
32- الرافعي: ديوان الرافعي. القاهرة 1321هـ ص: 3.
33- مصطفى لطفي المنفلوطي: مختارات المنفلوطي. القاهرة (دت) ص:196.
34- عبد القادر المازني: حصاد الهشيم. 1954 ص:262.
35- م. س. ص: 263.
36- م. س. ص:262- 263.
37- العقاد: ابن الرّومي: حياته وشعره. القاهرة 1963، ص:5.
38- م. س. ص:83- 84.
39- م. س. ص:112-113.
40- م. س. ص:132.
41- م. س. ص:132.
42- م. س. ص:133.
43- م. س. ص:215.
44- م. س. ص:212.
45- م. س. ص:204.

46- شفيق جبري: أبو الفرج الأصبهاني. نوابغ الفكر العربي ع: 10 دار المعارف 1965 ص: 3.
47- أحمد درويش: م. س. ص:101.
48- مصطفى زيور: معجم العلوم الاجتماعية مادة نرجسية.
49- العقاد: الحسن بن هانئ.. دار الهلال (دت) نصر ص: 94.
50- م. س. ص:64.
51- أحمد حيدوش: م. س. ص:123.
52- محمد النويهي: م. س. ص:70.
53- م. س. ص:72.
54- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب دار العودة، دار الثقافة (دت) بيروت ص:14.
55- انظر أحمد حيدوش: م. س. ص:69.
56- عز الدين إسماعيل: م. س. ص:15.
57- محمد النويهي: م. س. ص:128- 129.
58- م. س. ص:135.
59- م. س. ص:145.
60- م. س. ص:188.
61- م. س. ص:188.
62- م. س. ص:185.
63- حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.. مكتبة المعارف بيروت 1988. ص: 252.
64- محمد مندور: في الميزان الجديد.. مطبعة النهضة مصر 1973. ص:136.
65- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي،، دار الأندلس ط2 1981 بيروت ص: 146.
66- م. س. ص:148.
67- حسين مروة: م. س. ص:255- 256.
68- لوسيان غولدمان: الإله الخفي. أورده صلاح فضل. م. س. ص:412.
69- صلاح فضل: م. س. ص:256.

■■■

الفصل الرابع:
القراءة النسقية.

1- القراءة السياقية وتغييب النص.
2- جدل السياق والنسق.
3- جدل الواقع والنص.
4- القراءة اللسانياتية.

1- القراءة السياقية وتغييب النص

إن الإحالة على السّياق (الخارجي) تبيّت الفعل القرائـي وتربطـه بإنجـازات قائمة في هذا الحقل المعرفي أو ذاك، وتجعله تابعاً لها، تفضي نتائجه إليه، جملـة بمـا يقوّيـه ويؤكـد فرضياتـه، وينتهك النّص فـي قصـره علـى هـذه الوجهــة دون الأخرى، فلا يتفتح على العوالم المتداخلة التي نسجت لحمته وسَداه، بل يظل فـي بوتقة السياق، يدور في حدوده لا يتجاوزها فيضيق الأفـق، وتنغلـق الدائـرة، ولـم ينـل النّص شيئاً يُجدّد بــه نسـغه واسـتمراريته، لأن القـراءة السـياقية قـراءة "استنزافية" تمتص كل مكوناته وتؤولها بحسب توجيهات السياق فـلا تبقـي خلفهـا إلاّ هياكل نخرة جوفاء، تتخطاهـا إلـى غيرهـا، وقد تكون فـي بعـض الأحـايين قراءة "انتقائية" تنزلق على السطح، تتخيّر مـن النّـص مـا يخـدم غرضـها، فتقـف عنده، ثم تتجاوزه إلى نقاط تراها تتجاوب وأدواتها، شأن القراءة النفسية.

لقد أغنت القراءة السياقية حقول المعرفة المتاخمة للأدب، بتسخيرها النّـص تسخيراً مخبرياً، تجرب عليه تحقيقاتها العلمية، فتتقوى، وتزداد شراهة، وتتخطى أحكامها ميدانها الفعلي لتصبح أحكامـاً أدبيـة، يـرزح تحـت نيرهـا النقد الأدبـي،

فتُكبّله، وتثقل كاهله بحمل من الأحكام الغريبة عنه، تتوارثها الكتابات لتجعل منها أسساً نقدية تؤول إليها أذواق الناس، وتتشكل منها معارفهم المتعلقة بالأدب.

إن الانطباع المباشر الذي يُخلّفه النّص في نفس المتلقي كما عرفه الجاهلي، صورة فطرية "نقية" لذلك اللقاء بين النص وقارئه، دون أن يحول بينهما حائل معرفي، يحشر تصوراته بين النص والذائقة، وسرعان ما يفعل النص فعله الخلاق في إثارة الانطباع الفطري الأولي، والذي قد يبحث لنفسه عن مبررات تكشف له عن سر ذلك التحول عند المتلقي أثناء سماعه النص، أو عند استحضاره له. وما عتّمَت هذه الصورة أن اعتراها التشويش وعلتها الضبابية، لما غدا المتلقي يمثل جهاز استقبال ضُبطَت أزراره على التقاط موجات معيّنة دون أخرى، فهو إما تاريخي، وإما اجتماعي، وإما نفسي... تُغربل حاسته التقاط هذا اللون دون الآخر، ولا يصدر عنها إلاّ هذا اللون من المعرفة، فتنخزل ألوان النّص إلى لون أحادي الذبذبة -وقد كان طيفاً مشبعاً بالألوان من قبل- يشغل حيّز النّص شكلاً ومضموناً. فينتهي أمر اللغة إلى شفرة أحادية الدلالة، لا يفك عقدتها إلاّ هذا العلم أو ذاك.

لقد سعى لفيف من النقاد العرب إلى "فضح" هذه القراءات، ليس فيما تدّعيه من علمية وجدّة بل فيما ينجرّ عنها من انتهاكات للنّص. د. "مندور" يُجسد الموقف بوضوح من خلال موقفه من القراءة النفسية حين يقرّر أن الاتجاه النفسي سينتهي بالنقد إلى البحث في الأدب عمّا يؤيد نظريات وفرضيات علماء النفس، وتغدو قيمة النص محصورة في مدى تأكيد هذه الفرضيات، وتفقد التجربة الشعورية عنصر الاستمرار، والخلود. لأنها تصبح مادة يكشف من خلالها علل صاحب النص، وسينتهي الاتجاه حتماً إلى "قتل الأدب"(1). ويقف "عبد السلام المسدي" الموقف عينه في اتهام القراءة النفسية في بحثه عن- النقد الأدبي وانتماء النص(2) حين يُحدد منطلقات القراءة النفسية: من اعتبار العملية الفنية في الأدب بمثابة الاستجابة لمُنبهات نفسية تتمخض عنها حاجة ما: "أو قُل بمثابة متنفس يفرج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة، وهكذا اعتبار النص الأدبي وثيقة نفسية تقوم مقام لوحة الاستكشاف في عيادة التحليل النفسي، وهو ما يجعل العمل النقدي حسب هذه النظرية في أحد اتجاهين: إما أن ينطلق من الأثر إلى الأديب، أو ينطلق من معلومات تاريخية حول الأديب ليفكك بها أسرار النص نفسانياً"(3).

وقد يحسن بنا اليوم اعتبار القراءة السياقية -بمعنى الاطلاع على السياقات

المتاخمة للأدب- قراءة تثقيفية، من شأنها أن تُخصب حقل النقد في تشكيلها للحصيلة المعرفية لدي الناقد/ القارئ على حد سواء. فتؤنث عدّته، وتشحذ ذائقته وتُمدّه بفيض من المعلومات، تسهل عليه ولوج عوالم الأدب من خلال زوايا ثلاث" صاحب النص. النص. القارئ. فتفتح أمامه العلوم الإنسانية أبواب مجالاتها الرّحبة، وتُخرجه من حلقة الانطباع الفطري التأثيري الانفعالي الغامض، إلى انفعال مؤسس على نظرة واعية متجذرة في المعرفة الإنسانية، تُدرك أبعاد كل شكل وموضوع، فتجعل إطلالته على الصنيع الأدبي، إطلالة استشرافية، وافية الصورة، بعيدة الأفق واضحة المعالم.

غير أن مثل هذه القراءة ستظل خارج الحقل الأدبي على اعتبارها (عدة لوجستيكية) حاضرة في ذهن القارئ -شأن الكفاية اللغوية- يلجأ إليها من حين إلى حين حسب ما يقتضيه "انتماء النص" أثناء الفعل القرائي النسقي. لأن عَزل النص نهائياً عن جملة السياقات دعوة أخرى تجنح إلى التطرف، وبتّ الصلة بين موجود وموجود، أو بين ذات ووجود. ذلك ما تنبه إليه "المسدي" في مقاله المذكور حين قرر: "أن مهمة النقد الأدبي الخالصة لا يمكن أن تتأسس على ضوابط الجمالية كما يحس بها الفرد سواء كان باثا أو متقبلا. ولذلك هذا الجانب من التناول قد يمثل مدخلاً من مداخل استكشاف خصائص الأدب ولكنه لا يمثل المسلك الأمثل لإخصاب النص عن طريق العملية النقدية. فالتحول بالنص من انتمائه إلى واضعه، نحو انتمائه إلى قارئه لا يسدّ الجانب النسبي، ولا المظهر الذاتي من الحكم الارتسامي. بل إن القول بأن النص ملك لقارئه أكثر مما هو ملك لمؤلفه يبقى من ضروب المجاز الذي يُخشى أن يضلل الإنسان عندما يعتزم إقامة سلم القيم النقدية في مجال الأدب"(4). لأن مردّ ذلك يؤول من طرق شتى إلى واحدة من القراءات السياقية السالفة، لأن نسبة النص إلى مؤلفه ينتهي بنا إلى القراءة التاريخية، والقراءة الاجتماعية، والنفسية، ونسبته إلى قارئه تنداح في حدود بين القارئ، والناقد من جهة، أو توحد القارئ والناقد في ذات واحدة من جهة ثانية:

"وفي كل الأحوال فإن الذي يمزج بين المرتبتين- نعني مرتبة التلقي العفوي ومرتبة التلقي المتفحص- هو لحظة الاشتراك في فهم الرسالة الدلالية التي سُكبت في مسالك الأدب، ولكن خصوصية هذا التقبل -بوعي أو شبه وعي- تحيلنا على مجال نوعي مخصوص هو مجال نظرية الفن"(5).

إن سلطة السياق، لا يمكن أن تتلاشى نهائياً حين الدعوة إلى البحث عن

مقومات العمل الأدبي، واكتشاف خصائص الأدبية فيه لأن خلفيته ضرورية ترتسم عليها معالم تلك الأدبية في حدود الزمان والمكان من جهة، وفي حدود الذوق العام السائد من جهة ثانية كما تقرره الأسلوبية الحديثة عند دراستها للنصوص القديمة، فهي ترى أن خصائص الأسلوب ترتبط بالبعد الزمكاني كقيم سائدة يرعاها الذّوق إذ ذاك، ويطرب لها.. وسلطة السياق هي التي أجبرت القراءات السياقية على أن تنحو نحواً (اتباعياً) تخضع فيه القراءة، لفرضيات السياق أولاً، وتُخضع النص للون الخلفية السياقية فتتلون بها. وقد عملت القراءة الحديثة على الحدّ من سلطته وتهذيب حضوره في المجال القرائي، وإبقائه خلفية مرجعية تتغذى من حقوله المختلفة كلما مال النص إليه في منحى من مناحيه. فحتّم بالتالي إيجاد قراءة واعية مثقفة منفتحة تتخطى حدود كل حقل بحثاً عن المقاصد في بنيتها العميقة. لا تهمل تمظهرات النص المختلفة من لغة، ومضمون وقمم تعبيرية وجمالية، في محاولة استكمال عناصر الأدبية جملة. إنها في جملتها الحيرة التي سجلها "عبد الملك مرتاض" في سلسلة من الأسئلة يطرحها على النقد جملة حيال النص من مبتداه إلى منتهاه: من أين يبدأ النص؟ ومن أين نأخذه للسيطرة على ما فيه من كوامن وخفايا؟ وما هي الظواهر التي ندرسها فيه؟ وكيف سنكشف هذه الظواهر ونهتدي إليها حين ندرسها ونشرحها؟ وهل نسلك لذلك سبيلاً واحدة في كل النصوص الأدبية على اختلافها؟ أم أن كل نص يفرض علينا بنيته وفكرته وأسلوبه؟ ثم هل نعنى في النص الأدبي بجماليته وأسلوبيته أو بأفكاره ومضمونه؟ هل للجملة صلة بالفكرة وهل للفكرة ارتباط بالبنية؟ وهل البنية تعكس وتمثل شرعية الفكرة؟ وهل الارتباط بينهما عضوي أو مجرد ارتباط من نوع ما"(6).

وهي حيرة تنسحب على حقول النقد كلها، وتعمّ مجالات القرائتين -سياقية ونسقية- في آن لأنها تلخص ما أثارته كل قراءة، وما طرحته على نفسها من سؤال، سواء أجابت عنه وقدمت له التطبيق الشافي أو قذفت به في رحاب البحث وتركته معلقاً يتحيّن كل بادرة تجسده على الواقع النقدي. إنها حيرة الباحث الذي يؤمن من جهة باستقلالية الأثر الأدبي وتحرره من كل انتماء ظاهرياً لأن: "النص الأدبي ذو وجود شرعي مستقل عن مؤلفه إلى حد بعيد على الرغم من أنه ينتمي إليه"(7). وقد تتحدد شرعية الأثر الأدبي وتتبلور استقلاليته من خلال طبيعته الجديدة فهو: "عالم متشعب، متشابك معقد ورسالة مبدعة تنتهي لدى الفراغ من تدبيجه، فهو لا يرافقه إلاّ في لحظة المخاض أو لحظة الصفر

كما يطلق عليها "رولان بارت" ثم لا ذاك من هذا ولا هذا من ذاك"(8). إن حضور "السياق" في القراءات السالفة، غيّب النص، ولفت النظر إلى العوامل الخارجية عنه والتي تشارك في تمخضه، وصنعه، وإيجاده، ولكنه يحقق ذاته من خلال شكله الجديد عند إذاعته وانتشاره بين الناس، وهي حقيقة غفلت عنها القراءة السياقية، وإن كانت قد بحثت عن التأثيرات المتبادلة بينه وبين الواقع تأثيراً ساعة "العطاء" في التلقي، في حدود ما يقتضيه ذلك السّياق. إلاّ أن إفلات النص اليوم من ربقة سلطة السياق، فتح أبواب النقد على إشكاليات جديدة أكثر تعقيداً، وعمقاً. لأن أدوات القراءة السياقية تحددت خارج حقل الأدب، يصنعها السياق، وتقتضيها شبكاته المعرفية، فتصدر عن نظرة واحدية تخضع لها جميع القراءات النابعة عنه.

ذلك ما جعل القراءة السياقية قراءة "مكرورة" تنتهي إلى نفس النتائج شأن القراءة النفسية- كالنتائج التي أفضت إليها قراءة "العقاد" و"النويهي" "لأبي نواس". لذا كان الاعتراف باستقلالية النص ضرب لواحدية الأداء، فانهار صرح القواعد (DOGMES) وانهار المعيار، وغدت القراءة لوناً من الفتح المتجدد لحصون النص لأنه: "من السذاجة الساذجة أن يزعم زاعم من الدارسين مهما تعمقت تجربته واستطالت في الزمان خبرته ودامت ممارسته لتحليل النص الأدبي، بأنه قادر كل القدرة على وضع قواعد تضبط دراسة هذا النص وتستخرج كنوزه، وتكشف خباياه، إن مثل ذلك في تقديرنا عسير جداً إن لم يكن مستحيلاً ولعل الشيء الممكن أن يقوم به مثل هذا الدارس أن يضع تجربته بين أيدي القراء أو يتحدث عنها أو يتمثل المنهج الذي يتعامل به هو شخصياً مع النص الأدبي"(9). قد يكون مردّ هذا العجز أن النص الإبداعي: "مشحون بكثافة إيحائية لا يمكن حصر تعدد أبعادها واختزالها في بعد واحد، ومن ثم الزج بها في نسق منغلق على ذاته، قد يفقد النص انفتاحه الدلالي ويفرغه في شحنته الإيجابية ويجرّده من كثافته الترميزية فيأتي عارياً كجدران القبر خالياً من حرارة الدفء والتوهج"(10).

وتتوعّر المسألة عندما يأخذ النص أبعاداً أخرى ما كان للقراءة السياقية إدراكها عندما يكشف عن حقيقة "الخطاب" بين الملفوظ والكتابة في تجليات النص المادية (SUBSTANCE) عبر ثنائية: الرسالة/ المادة. فيكون النص عندها نشأ آخر، أي فضاء للكتابة: "يتكون من نص سائد متضمن بدوره النص أو نصوص- حسب اجتهاد المتلقي- في تناقض وصراع معه. المعنى المباشر

(SENS DENOTATIF) الذي تنسجه الكلمات في تعاقبها التزامني (SYNTAGMATIQUE) متضمن لمعاني حافة (CONNATIF) تحتوي على حقل معنوي أو دلالي (CHAMP SIMIQUE) لا تدركه أنت -القارئ أو المتلقي- إلاّ إذا توقفت عند الحقل الدلالي الحاف، واستوفيت جلّ إيحاءاته بربط الحقل الدلالي لكل كلمة بالحقول الدلالية الأخرى لبقية كلمات النص. غير أن النص الإبداعي لا يقول مجهوله عبر الحقل المعنوي أو الدلالي فحسب، بل عبر الاتفاقات التي تحدثها تواتر كلماته، وعبر كيفية صياغة تراكيب الجمل وتعاقبها كما أنه قد يضاف إلى هذا مساهماً في إنجاز النص، كيفية احتلال الكتابة للمساحة البيضاء أقصد استعمال النقاط والفواصل إلى ترك البيضاء والفراغات"(11). لقد أنشأ تراكب النص إرباكاً غامضاً في النقد الحديث، شغل بال الدارسين وأحال القضية إلى مبتدئها لتسأل نفسها السؤال الأول: ما النص؟. فانثالت الإجابات من كل حدب وصوب لا تقدم إجابات فاصلة، بل تقدم وجهات نظر من زوايا قد تضيق وقد تتسع. فإن ضاقت جعلته تمظهراً لغوياً ودلالياً، وإن اتسعت جعلته تراكماً طبقياً، تعلو طبقاته بعضها بعض في ترسبات يحكمها تطاول الزمن وكأن كل النصوص نص واحد ضخم تقتطع منه أجزاء أجزاء لتقدم للقارئ حسب الدوافع والحاجات، وفهم تلك المقاطع لا يتسنى لأحد إلاّ بإرجاعها إلى التركيبية الأم في مشهد (مقطعي) يكشف عن تراكيبه الكلي. وقد استعان ريمون طحان ودنيز بيطار طحان بعلمي الجيولوجيا والأرخولوجيا لتجسيد هذا الفهم على محوري التعاقب والتعاصر الذي قدمته الألسنية الحديثة. فعرفا منهج علم الجيولوجيا وعمل الجيولوجي والطبقة الجيولوجية، وعلم الأرخولوجيا وعمل الأرخولوجي، والطبقة الأرخولوجية وأثر بعضها في البعض من خلال هذه الخطاطة:

وكما تمثل كل طبقة نسقاً متفرداً شكلته عناصر خاصة في فترة زمنية ومكانية معينة فهو يرمز إلى: "فترة زمنية محدودة ترسم على محور التعاقب وتقع بين رأسين من رؤوس السّهم المتوضع على محور التعاقب أو بين سنين من أسنانه المتعددة، وتتدرج الذبذبات في أنساق، مما يتيح لنا قياس أثرها في تطور العلوم بعامة وفي تطور الدراسات الأدبية بخاصة"(12). ومن هنا فقد تماهى مدلول "النص" وانداح في حدود هلامية تتماوج في بعضها بعض حتى لا تعطي إلاّ مفهوماً أو مفاهيم عائمة، يستحيل معها التحديد.

فالترسيب الذي رسمه "ريمون طحان" يوحي بعدم اكتمال النص (الكبير) وإن تحددت بدايته، فإن سهمه التعاقبي مفتوح على ما لا نهاية يحدد فيها النسق بكل حفرياته ثم ينغلق على نفسه ظاهرياً عندما تعلوه طبقة جديدة، فينعزل عن الخارجي، ويطمر في ذاته إفرازات تفعل فعلها في الكل سواء ضبط الفعل (فعل التنافذ) وشوهدت آثاره أو كانت خفية تدب ببطء شديد في غيره.

إن الإعلان عن استقلال "النص" ضرب من المجاز وإن تعذر على (الخارجي) التأثير في "الداخلي" بعد تموضع النص شرعياً لأنه يكون: "قد تجاوز هذا الخارجي، ومن ثم فقد تحرر منه واستقل بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد. أي واقع مبني كمناهض للواقع المعطى، ومن هنا فإنه ليس هناك نص كامل. لأن ليس هناك واقع كامل، وتظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعده، حسب مفهوم الابستمولوجيا التكوينية الذي يؤكد على أنه (ليس هناك قضايا فارغة من المعنى وإلى الأبد، بل هناك فقط –قضايا فارغة من المعنى حالياً– بمعنى أنه قد تأتي يوم يكشف فيه العالم عن معاني هذه القضايا لأن المعرفة، ليست نهائية بل هي تنمو وتتعدل وتتطور باستمرار"(13).

ذلك هو "النص" الذي غيبته القراءة السياقية عن وعي بدلالته العائمة أو عن غير وعي. فهو لا يتشكل في نهاية المطاف إلاّ من خلال حضوره "كدال" لأن حضور "المدلول" فيه: "إمكانية قرائية غيابية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي وسياقات دلالاتها الكبرى، وهي دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص، وتتعانق كإمكانية ضمنية يحبل بها النص وهي جنين أزلي موجود في الرّحم أبداً. إنه جنين أسطوري لا يملّ النص من حمله في رحمه، ويظل طرياً لا يشيخ ولا يتلاشى"(14).

"فالنص" إن تحقق مادة (SUBSTANCE) لم يتحقق أبداً رسالة (MESSAGE) ولم يكتمل بعد فكيف يتسنى لنا إذاً إطلاق الاسم على مسمى لم يوجد بعد نهائياً؟

إن هذه الحالة من عدم الاكتمال الدائم هي التي خولت للدرس النقدي فتح تجربة البين بين حين يتيح لنفسه المقابلة بين التجلي الحرفي وإمكانية القراءة، فيغدو التجلي تمظهراً لغوياً تتصدى له الدراسات الوصفية اللسانية والبنيوية، ويغدو الاحتمال القرائي فسحة أخرى للاستنطاق السيميائي والدلالي، تتفاوت فيه قدرات كل قارئ بين المتعة الصرفة والتأويل الحاذق مؤسسة على التقبل الحدسي. لأننا لا يمكن أن نقيس أثره من خلال المعاني التي يزخر بها بل: "بمدى تنشيطه للحس ومخاطبته إياه، حيث تستعاد يقظة الإنسان وانتباهه وفرحته مما قد يتخذ شكل ارتعاشات فزيولوجية وهو التعبير الجسدي الأكثر إبلاغاً عن الحرارة كشعور بدفء الوجود وكتأكيد لحضوره فينا" (15) وهذا ما يحيلنا شئنا أم أبينا إلى مظهر النقد في مبتداه، عندنا قديماً انفعالاً حدسياً نزوعياً في أولياته(16) ولا نزعم أنها ارتكاسة للقراءة الحداثية إلى المنابع الأولى. بل ذلك ما تفصح عنه حقيقة "النص" في ضوء المعارف اللسانية الحديثة.

إن القراءة السياقية في تحاشيها "النص" وركونها إلى "الخارجي" لم تكن تدرك هذا التفاوت بين النص "دالاً" والنص "مدلولاً" لم تحدد معالمه النهائية لأن في وقوفها عند البنية السطحية على أنها مقول النص سارعت إلى استغلالها لأغراض خارجية عنه.

ففوّتت على القارئ فرصة الغوص إلى تكلم العوالم المتشعبة التي كشف عنها البحث حين أماط اللثام عن تراكب المظهر الدلالي والمظهر الجمالي. فالمظهر الدلالي: أي المادة "يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمعة طبقاً لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها التي تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية تحددها اللغة أو الإصطلاح. أما المظهر الجمالي فهو عكس ذلك يعتمد على تنويعات لم تقعّد ولم تقنّن في مجموعة من الألعاب التي تقوم بها الرسالة بحرية كافية في استخدام هذه الرموز على شرط أن يتم الاعتراف بهذه التنويعات وتقبلها بشكل أو آخر" (17). عندها غدت مهمة الناقد/ القارئ ليست في الكشف عن المقول جهرة والوقوف عند القصدية ذات البعد الواحد وإنما: "مهمة تكمن في كشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد، وهو إقرار بلا محدودية الأثر وقابليته للانفتاح وإقراره أيضاً "بالتأويل" إذ أنّ الكشف عن تعدد الدلالة رهين بظروف الناقد الذي يدخل النص في نظامه دون تعسف" (18). فالفهم الجديد لحقيقة النص الذي حتّم تجاوز القراءة السياقية وتجاوز الناقد القديم، وتجديد مهمته

بحسب ما تقتضيه طبيعة النص أي تعويض القراءة التفسيرية بالقراءة التأويلية التي تطرح الممكنات قبل أن تميل كفة الرجحان لإحداها دون أن تدعي أنّها عين الحقّ ما دام "التأويل" هو الآخر رهين ظروف تعمل عملها فيه. وقد رأينا أنّ النص القرآني –من قبل– قد استعمل التأويل ثمانية عشرة مرّة، ولم يستعمل "التفسير" إلاّ مرّة واحدة. وكأنه كان يشير إلى حقيقة النص كما بدأنا نعرف شذرات منها اليوم.

وقد يتمثل خطر التفسيرية في "ميكانزم" آلي يقضي على النص ويبدّد طاقاته حينما يواجه النص القائم على أسس ثقافية ومعرفية لا توفر لدى كل قارئ من حيث أنه يمثل مجهوداً فكرياً ونفسياً. فالقارئ يختزن في نفسه كفاية لغوية مقيدة المعاني وإذا ما رأى في النص شبيهاً لها التقطها على أنها هي. فيتوقف النص عند موروثه ومخزونه لا يتجاوزه أمّا القراءة المؤولة فالقارئ فيها يدخل النص كعنصر فعّال: "وتتحرك معه القصيدة لا كنص يقول وإنما كمجرة من الإشارات الشاعرية تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخيّلة القارئ لتصنع أثراً جمالياً يتمدّد، فيكون شعراً فوق القصيدة ودلالة فوق المعنى، وتكون الكلمة إشارة قابلة لكل أنواع الدلالات ومهيأة لأن توظف نفسها فيها أفق السياق الشعري المتجدّد، فهي إذا أثر مطلق وليست مجرد معنى محدّد"(19).

والناتج عن هذا اللقاء بين القارئ كعنصر فعّال والنص كعنصر فاعل هو "الأثر" وهو: "فعل القراءة ناتجاً عن النص أي: إنه ضرب من المعاشرة النصية أو تحويل اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني وتخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي –كما ورد في الحديث الشّريف– وبمجرد قراءة القصيدة يتحول النص إلى عالم يخصنا ويصبح ملكاً لنا أو كما يقول "باشلار" يتجذر في داخلنا ولا يُفسد ذلك علينا أن (إنساناً آخر هو الذي منحنا هذه الصورة) لأنني (أشعر أنه كان بإمكاني أن أخلقها أنا، بل كان عليّ أن أخلقها بالفعل. إن الصورة تصبح وجوداً جديداً في لغتي، تعبر عنّي بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود)"(20).

لهذا كله تسعى القراءة النسقية إلى تذليل هذه العقبات بعد بسطها، حتى يتسنى للقارئ تحسّس خطورتها في الفعل القرائي. إذ ليس المقصود تلمس انعكاس الواقع على النص، بقدر ما هو خلق لهذا الواقع من النص حتى وإن تعدّدت سماته وتلونت وجوهه. وفي تجاوزها للسياق المعطى (تاريخياً، واجتماعياً، ونفسياً) لا تهمل السياق الداخلي والذي هو الناتج الفني الكلي

لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي والمتشكل من الأعراف الأدبية التي تميز كل جنس عن غيره، كاستعاضة عن "الخارجي" "بالداخلي" المنفصل عن النص "دليلاً" وإن تلاحم معه "دالاً".

1- جدل السياق والنسق:

تتعثر القراءة لسيرورات النقد العربي، على أرضية متكسّرة تتفاوت فيها النتوءات والطيّات، فتجعل منها أرضاً حروناً، يصعب فيها السير، ويكثر فيها التلفت يمنة ويسرة لتحديد معالمها، ذلك أنّ: "النظريات (النقدية) على اختلاف مبادئها الفنيّة وتضارب أسسها الفلسفية إنّما ظهرت في فترات متقاربة، بحيث يصعب الفصل بينها إذ لا يمكن تحديد الفترة الزمنية التي سيطرت فيها نظرية التعبير.. وأن الاتجاه التأثيري عرف إلى جانب نظرية التعبير الذاتي، نظريتين أخريين هما: التعبير الاجتماعي.. ونظرية التعبير الموضوعي.. كما يصعب تحديد التاريخ الذي اختفت فيه هذه النظرية"(21). وكل فصل تعسّفي بينهما إنما هو من قبيل التشقيق المدرسي، والذي يقتضيه المنهج الوصفي أثناء سرد "قصة النقد العربي" غير أن الأمر يختلف نوعاً وكيفاً عندما يتعرض الناقد الغربي لنفس العملية، لأن الحيثيات الفلسفية، والفكرية، هي التي نسجت سدى كل نظرية في الحقل النقدي، تستمدّ منها شرعية الوجود قبل أن تنحت منها أدوات القراءة الفعّالة، والتي تمكّن لنفسها أبعاداً فلسفية، واجتماعية وعلمية، فلا تكون مجرد أدوات يختلقها الناقد "بعبقريته" بل تمليها عليه طبيعة الفهم والتصور العام، ويقتضيها النص.

لقد أوجد تزامن الوجود الفلسفي/ الفكري السائد مع النظرية عمليات إخصاب وتخصيب سريعين، تبلغ من خلالهما النظرية أوج قوتها في أقصر مدّة، وفق قانون الأخذ والعطاء المتبادل بين التصور الفلسفي المجرد، والإجراء التطبيقي، والذي يحيل نتائجه تباعاً على السياق الفلسفي فيغنيه ويفتّق حدوده، ويجدّد حيويّته، حتى فضّلت بعض الفلسفات أن تجعل تجليها المعرفي في حقل الأدب كليّة، بدل أن تذهب به إلى مدارات التفلسف الجافة، شأن الوجودية.

وقد أتاح "التزامن" للدارس إمكانية سبر أغوار النظريات والوقوف على الفوارق بين المعطى الفلسفي، والإجراء التطبيقي ورصد "الانحرافات"، بل ورصد تحولات المعطى الفلسفي من خلال تحولات الإجراء التطبيقي لارتباط هذا الحقل بذاك ارتباطاً عضوياً، شأن التحليل النفسي وتحولاته النوعية عند

تلامذة "فرويد" علـى الخصـوص. ولنـا اليـوم أن نقـدم هـذه الرسـمة للكشـف عـن سيرورة النقد الغربي على محوري التزامن والتعاقب:

1- نظرية المحاكاة (théorie d,imitation) فترة هيمنة الفكر الكلاسيكي.

2- نظرية التعبير (th. d,expression) فترة انتشار الفلسفة الوجدانية.

3- نظرية التصوير (th. de représention) فترة ازدهار الفكر العلمي الوضعي.

4- نظرية الخلق اللغوي (th. de la création linguistique) فترة التخصص العلمي الدقيق وسيطرة المناهج التحليلية.(22).

فمبدأ التعثر في القراءة النقدية العربية يرتدّ -فـي مطلـع هـذا القـرن- الـذي سادته تعاليم المدرسة الواقعية بشقيها: النقدي والاشتراكي، على المستويين:

-الفكري والأدبي- إلى المدرسة الرومنسية الآفلـة، فـانزاحت عـن الركـب الزمني وتخلفت عن الموكـب الفكـري، وقنعـت بالتبعيـة والتـأخر، والعيش علـى ثمار اعتراها الذبول والتعفن و: "يعود السرّ في هذا الارتـداد إلـى ملاءمـة الفكـر الرومنسي للمرحلة التاريخية التي كان المجتمع العربـي يمـرّ بهـا، وهـي مرحلـة استرجاع الوجود الذاتي بأبعاده الثقافية، والاجتماعية، والسياسية"(23).

ربما كان هذا التعليل مقبولاً إذا نظرنـا إلـى المخـاض الفكـري الهـائل الـذي عاشه الغرب في مطلع هذا القـرن، وتلاحـم أرضيتـه الفكريـة والأدبيـة، فصعُـب على العرب تمثله، وإدراكه، والخوف فيه. إلاّ أن الارتداد إلى الماضـي (الفكري) بهذه الصـورة، خلخل تعامد المحوريـن الـتزامني والتعـاقبي، فـأضحت النظريـات الوافدة من منظور التصورات الحداثية، مبتوتة الصلة عن روافدها الفلسـفية ممـا جعل مهمة الوصول إلى كنهها "النووي" المفعل لها أمراً متعسراً، يكلّـف البـاحث العربي قراءتين -على الأقل- متوازيتين: سياقية ونسقية: قراءة فلسفية مشـحونة بالتناقضات التي أفرزتها المعارك الفلسفية بين ماضـي الفكـر وحـاضره حينـذاك، وبيـن التحـولات الداخليـة التـي سـايرت كـلّ فلسـفة فـي تشـكّلها الداخلـي أخـذاً، وعطـاءً، وطرحاً، وتجاوزاً، وتلوّنـاً، وقـراءة للإجـراء وهـو يصـاحب كـل ذلـك، ويماشيه رافداً خصوصية القائمين عليه من أساتذة، واتباع، وخصوم. فـلا يـدري القارئ أين ينتهي الأصل ليبدأ الفرع، وأين يتفـرع هـذا الأخـير لتشـكيل "مشـتلة" تحمل في "جيناتها" عوامل تحوّلها إلى "شيء" جديد تتلاشى فـي قسماته الوراثيـة ميزات الانتماء فتغدو "الفراسة" ضرباً من المجازفة المضلّة المضلّة.

١

إنّ "ازدواج" القراءة العربية -اليوم- وتراقصها على حبلين مشدودين إلى "ماضي" الغرب يجعل المطلب "الحداثي" أمراً مستحيلاً، تعترضه عقبة "الزمن"، وتحول دون فكاك عقدته، وكل تصور للقراءة العربية خارج هذا الإطار مخادعة كبرى، لا تنتهي نتائجها بسلام، ما دمنا لم نحسم هذه العقبة. وليس حسمها بتخطيها كما يطلب البعض، لأن ذلك سيضعفنا في ركب لا نملك فيه ذاتاً ولا وجوداً، فيفوّت علينا المطلب "الأصالي" ويصهرنا في بوتقة الغرب دفعة واحدة، دون أن يكون لنا حظ المشاركة في فكره مشاركة المعايش.

وتنعكس هذه الحقيقة "مأساوياً" في فكرنا "الانتقائي" والذي يقف عموماً عند بعض الفلسفات التي تناسب حالته، وتعبر عن وضعيته بصدق، سواء من باب "المصادفة" التاريخية أو من باب التقارب الوضعي والاجتماعي، جعل المفكرين والمشتغلين بالفلسفة العرب يميلون إلى تبني أفكار الوجودية، لأنها أقرب للتعبير عن نفسية الإنسان المريض المنهزم، الإنسان الذي فقد قدرته على التحدي، على الإبداع، على المواجهة الحضارية مع الأمم الأخرى في جميع المستويات، وعلى جميع الجبهات"(24).

إنّ رواج الوجودية والماركسية -عندنا- مبعثه مشاكلة في الموقف والوضع، تفرض على العربي اقتناصها، وتبنيها، واستثمارها، حتى وإن عجز عن إمدادها بشيء من عنده بل والتعصب لها وكأنها حبل النجاة. ذلك ما جعل "المراحل" الفكرية التالية للوجودية، والماركسية عسيرة الفهم، والهضم عليه لأنها: "تجمع (البنيوية) إلى جانب الصعوبة في الأسلوب والتقنية في اللغة، صعوبة أخرى وهي أنها تعبّر عن مرحلة معرفية لم نتمكن نحن من استيعابها وتمثلها بعد. ذلك أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوتيرة التطور الحضاري الذي بلغه الغرب، وبطبيعة المرحلة الجديدة التي أفرزها التطور العلمي والتكنولوجي، الذي لا يزال نصيبنا منه نحن الشعوب النامية قليلاً. هذه الصعوبات وغيرها جعلت الفكر العربي لا يهضم بسهولة هذه الفلسفة"(25).

وإذن فمقولات "الحداثة" لن تجد سبيلها إلى الفكر العربي "مبدعاً" إلا إذا فككت عقبة "الزمن" تفكيكاً يحيل المستقبل لا إلى حاضر الغد فقط، بل إلى شبكة من الإمكانات المتعددة و: "التي تحمل كلّ واحدة منها نوعاً معيناً من التحول والتغيّر، ولابد للإنسان فيها أن يختار بحسب ما يطلبه لنفسه من مصير"(26) لأن هذا الموقف بالذات يفرض علينا أن ندرك شيئاً جوهرياً في قضية "الزمن" تمكننا من "صناعته" بدل الخضوع "لكرونولوجيته" الساحقة والتي يستحيل فزيائياً

تخطيها وتجاوزها. فنحن اليوم نعلم:

"أن من الزمن كذلك زمناً يصنعه الإنسان بنفسه لنفسه، وهذا الزمن المصنوع هو التاريخ، وبه يتصدّع إيمان العرب القديم بالقضاء والقدر، والصدفة المباركة، وبه كذلك ينتبهون إلى أن العالم في ذاته ولذاته غير محمّل بمعنى كامل أو بمعنى ناقص، فما هو سوى جملة مبعثرة من الحوادث والأشياء، وهو بالتالي قابل لكل ما يزيده عليه الإنسان من محتويات ومعان"(27). عندها تغدو مقولة "الزمن" "العثرة" مسألة بعيدة عن كرونولوجية التعاقب الفزيائي، ويستحيل إلى زمن "مصنوع" من شأنه أن "يردم" الهوة الفاصلة بين القراءتين، لا على أساس المتابعة للغرب، بل على أساس طرح البديل المشارك في حدود تأصيل الأصل واستحداث الجديد، الذي يمكّن للهوية من الإعلان عن نفسها، وتأكيد حضورها الموازي للحضور الغربي. وكلّ فعل، يقتصر على الترجمة والنقل الخام يكرّس الهوة، حتى وإن أوحى وهماً بالمشاركة. ذلك أن: "أغلب ما قدّم من مفاهيم نقدية للإبداع الأدبي بأن هذا الأخير نفسه لم يكتمل بعد"(28). وهو اعتراف مرٌّ بأن النقد عندنا نقد غربي كتب بحروف عربية لا غير..

إن "الترجمة" التي تحيل المُترجَم على خصائص الهوية فتؤمّمه، وتأخذ منه وتدع، شأن الحركة التي عرفتها النهضة العربية القديمة في قرونها الأولى، لن تعمل على ردم هوة "الزمن" بل تزيدها اتساعاً وتعمل على تكريس "الاغتراب" بين الطبقة الناقلة والطبقة المستقبلة، وتحفر هوة أخرى أكثر شساعة في صلب المجتمع بفرزه إلى طبقتين متنافرتين متدابرتين، تتحدثان بأسلوبين مختلفين. يعمل أحدهما على "تحجير" الطبقة المستقبلية ودفعها إلى الارتداد وراءً ودفع الناقلة إلى الانغلاق على نفسها والتدحرج في ركاب ليس بركابها. وكلّ محاولة منها للالتفات وراءً تثير فيها موجات من خيبة الأمل، حتى تتكرّس مشاعر الازدراء والتعالي فتحمل "الانتليجنسيا" المزعومة لواء "القطيعة" لبتر ذلك العضو المشلول الذي ينتمي إليها، ويأبى عليها ما هي فيه من اندفاع نحو الأمام.

إن مفاهيم "القطيعة" الرائجة في سوق الفكر اليوم، تتجاهل السياق الحضاري المزدوج الذي يحكم ازدواجية الحضارة ويقيدها، ويخلق في "قصة النقد العربي" تشويشاً بليغاً يُلغي كل تصنيف وترميم، ويُربك الفكر، والعقل معاً في محاولاته لفهم التطور الحاصل داخل الذات الواحدة بله الذوات المزدحمة في سوق الفكر. فقد تصبح الذات على حال وتمسي على أخرى تكفر بما حققت في صبحها، ولا تُعتّم أن تتحول إلى غيره، كتعبير عن قلقها المتزايد من جراء

التراكم الفظيع للطرح المتشابك، لقضايا الحداثة علـى أصعدتهـا المختلفـة. والتـي ضربت "المنهج" في صميمه وأحالتـه إلـى "لامنهـج" حتـى يتيـح لهـا تجسيد قلقة وارتجاج مبناها الفكري العائم الزئبقي. فإن كنا اليوم نقف هذا الموقف من نقادنـا ومفكرينا، وقد انتهوا إلى شاطئ القضاء. فالغرب يعيشه، ولكن من زاوية أخـرى يحكمها "الزمن الغربي" فلا ينزعجون لها، بل يرقبونها عن كثـب لأنهـا تحـولات طبيعية في الذات الواحدة وهي تبحث عن مرساها –وقد ترسـو، وقد لا ترسـو– لتسجل حيرة السؤال –فقط– للأجيال القادمة. ولهم في "رولان بارت" خير مثال، لأن الملاحظ فيه أنّه: "يغيّر منهجه مثلما يغيّر المـرء حذاءً، أو قميصـاً أو مثلمـا نلقي بأعقاب سيجارة في سلة المهملات، فهو في "الدرجـة الصفـر" يتبنـى منهجـاً وجودياً ماركسـياً. وفـي "ميشلي" نلمس نوعـاً مـن النقد الموضوعـاتي كمـا هـو ممـارس مـن طـرف "باشـلار"، وفـي "أسـاطير" نجـد نوعـاً مـن التحليـل الاديـو– سميولوجي لأساطير البرجوازية الصغرى. وفي "عين راسين" نجد تحليـلاً نفسياً مقتبسـاً مـن "فرويـد" وكتابـه"الطوطـم والطـابو" ومستفيداً مـن دراسـات "شـارل مورون" في النقد النفسي. وفي "نسق الموضة" نلمس بنيويـة محضـة كمـا نشـعر بذات نتشـوية..."(29) عندهـا يصبـح التقريـر الأخـير إزاء هـذه الشـخصية "الحربائية" عند جميع من درسه أنه يأبى على التصنيف: "ما أن تظن أنك تمسـك به حتى يفلت من قبضتك مثل الريح"(30). فهل هو فيلسوف، أم مؤرخ، أم أديب سياسي، شاعر، روائي، دجال أم مهرج؟(31).

إن فهم "القطيعة" من هذه الزاوية –الغربية– تتلخص في "التجـاوز" دون أن ينهدم بناء الماضي، لأن للماضي بتلك الأسماء قدسية يعزّزهـا التواصـل الزمنـي الذي تفضي مراحله إلى هذه المرحلة المعاشة، والتي يتعـذر الحكم عليهـا حكمـاً تقويمياً نهائياً. لأنها مازالت في مخاضها تستعدّ لإخراج الجديد ثم الجديد. وهـي عندنا "بـتر السياق" وطمس قدسية المـاضي جملـة وتفصيـلاً للسير فـي ركـاب الغرب، وليس لموازاته والتأثر به والتأثير في آن.

إننا –ونحن نعتزم الخوض في مجال القراءة النسقية– نريد أن نقـرر ابتـداء هذه الحقيقة وأن نضع يدنا على الجرح، لأن الإحساس بالألم مدعاة لليقظة أكـثر. فإما أن نحاسب نقادنا من منظور ما حققه الغرب فقـط فـي لغتـه بلغتنـا، وإمـا أن نحاسب القراءة النسقية العربية من خلال وعيها بأبعـاد الإشكالية، وهـي تتجـاوز السياق المبتوت الصلة عن النص فنرصد كل جهد سعى إلـى ردم الهـوة الزمنيـة من خلال تأصيل الأصيل، واستحداث الجديـد، واستلهام مـا عنـد الغرب لإنـارة

السبيل، والاستئناس بالجهود العالمية في مجال الدرس الأدبي. فتتوحّد الجهود شرقاً وغرباً في أطر واسعة تستفيد منها كل لغة بإنجازات اللغات الأخرى، فتنتهي بذلك خرافة تمركز الذات الغربية، والزمن الغربي.

2- جدل الوقع/ النص:

إن جوهر المساءلة التي تسكن النقد -قديمهُ وحديثهُ- تقوم على ثنائية تتجاذب "النص' كقطبين ممغنطين، يتبادلان قوة الشدّ دفعة واحدة: النص الداخل/ الخارج. على أن تقوم بينهما منطقة عسيرة التحديد، تقوم بفعل "التنافذ" "osmose" تتفاوت سماكتها وكثافتها من نص لآخر بالنظر إلى داخله وتعقيد شبكاته الدلالية، وكثافته الترميزية، أو إلى خارجه وسعة الفلك السابح فيه، وتقاطعه مع نصوص، وذوات أخرى. فالنص الأدبي: "في أبسط مظاهره كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلاً. والنص الأدبي إبداع فردي، ولأنه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه.. والنص الأدبي يبدعه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى مجموع القراء لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس.. وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علماً علماً، لكلّ منها طريق تسلكه إلى الظاهرة الأدبية، فتمتحن مناهجها عليها"(32).

فإذا كانت القراءة السياقية قد يمّمت وجهها شطر "الخارج" تحاور حقوله المختلفة مستفيدة من معارفها، التي يعززها البحث الفلسفي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي محاولة أن تُبقي باب التذوق والتأثر مفتوحاً على الداخل، حتى لا يُغيّبَ النص كليّة في ركام الفرضيات والتصورات. فإن القراءة النسقية ستوكل لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم "مغلق" تقَر بوجوده واستقلاله، فتعطيه سمات الكائن الحي ذي الخصائص المميزة، والتي تجعل منه ذاتاً تنعم بالشرعية، والحياة، مولداً ونشأة، ومماتاً، يتحمل القارئ/ الناقد مسؤولية الإفصاح عن كنهها في كل مرحلة من مراحل حياة هذه "الذات".

إن تدابر القراءتين في حاضر النقد، يثير ابتداءً موجة من تبادل التهم، تغري -حتماً- بإقامة جسور التقارب بينها، فتجعل من ثنائية: داخل/ خارج وجهين لورقة واحدة على حدّ التعبير السويسري، يمكن الانتقال من الخارج إلى الداخل، أو المروق من الداخل إلى الخارج في عملية تكاملية تفضي -حتماً- إلى إعطاء النص أبعاده الحقيقية قراءة (تفسيراً وتحليلاً) أو (الفهم + القراءة الناقدة) على رأي "مصطفى ناصف".

إلا أنّ "أسطورة" (التكامل) يتلاشى مفعولها السحري، بمجرد الإطلالة على شساعة المدارات التي يرسمها السياق، وتقاطعها في فضاء المعرفة اللاهثة وراء إدراك حقيقة الإنسان ذاتاً، وروحاً، واجتماعاً، ويذوب حلمها عند الوقوف على عتبة اللسان، ومتاهات الدلالة، والإشارة، والرمز، فتغدو عملية التوحيد في المطلب التكاملي، عملية "تلفيقية" تنتهي بالانتقاء المُفضي إلى السطحية، والتغاضي عن الحقائق وجواهرها.

ذلك ما جعل "بيار ماشيري" Pierre Machery يقول متبرّماً من المناهج (سياقية ونسقية): "لا يجد الباحث النزيه الآن ما يختاره، فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئاً إطلاقاً إذ كل شيء عنده مفسر مسبقاً ما دام الأدب من أمر الغيب يعرف بالبداهة ويدرك دونما سؤال. والمنهج النفساني لم يفسر بدوره شيئاً إذ هو لا يوفق إلا بمخلفات غثة للتجارب الفردية وهي مخلفات لم تضع يوماً في الأدب أثراً راقياً. والمنهج الاجتماعي يعد الكثير ولا ينجز إلا القليل إذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حق التصرف فيها. وأما المنهج الهيكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لما أحدث في القارئ انفعالاً"(33).

وتزداد معضلة القراءة العربية نشازاً عندما نقف من هذه الحيرة موقفاً متتلمذاً لا يخوّل لها الدخول في حلبة النقاش، فهي ناقلة فجّة، تنتظر ما يسفر عنه نقع المعركة لتأخذ الجاهز، وهي تشهد تحوّله وذبول زهرته، فتفوت على نفسها شرف المجادلة، حتى وإن أفضت بها إلى قليل أو كثير من الخطأ. كما أن التلقي الساذج في القراءة العربية يوهم بالقفزة التي ستردم "الهوة" الفاصلة بين الزمنين (الغربي والعربي)، ولكنها إن مكّنت فريقاً من الاندماج والذوبان في كوكبة الغرب فإنها ستنقل القطيعة إلى الزمن العربي ذاته فتشطره شطرين، وتقطع حبل التواصل الواهي فيه. والمخاوف التي تساور الدارسين قائمة لا محالة، تتجلى من خلال بعض المواقف التأملية الكشفية، و"حسين الواد" لم يتأكد منها بعد وإنما تلوح له عن بعد: "وأنّه ليخيّل للواقف على بعض الأبحاث الحديثة، أن قطيعة معرفية بصدد الحصول بين المناهج السياقية والمناهج السياقية والمناهج التي يحاول أصحاب هذه الحركات المحدثة إرساءها"(34) بل سيمتدّ الشرخ بعيداً ليتجاوز المناهج إلى القراء إلى المثقف العادي إلى سواد الناس.

إذا كانت النظرة القائمة على المناهج السياقية، تحدّد لنفسها مساراً واحداً، فتسميه (تاريخي، اجتماعي، نفسي...) وتلتزم حدوده في محاورة النص، فإن

التطلّع إلى كسر ذلك السبيل وفتح المحاورة على أصوات متعدّدة تلتقي كلها في رحاب النص (داخلاً وخارجاً) مع تجذّر الخوف من السقوط في التلفيق المشين المسطح. فإن القائلين ببعض

المناهج القائمة في رحاب التصور الجمالي عامة، تنفي عن نفسها هذه التهمة بقوة قائلة أن مسعاها "تركيبي" في أساسه، يقوم على مبدأ الاستعانة بالمعارف والاستماع لكافة الأصوات: "دون أن يترك السبيل إلى أن تطبع عليه شكلها التحكمي التقريري القاسي"(35). غير أن عملية التركيب خاضعة في مبتداها ومنتهاها للمركب فتمتح من ذاتيته وموضوعيته وتوجهاته على السواء، فلا يكون للتركيب صبغة العلمية المنشودة، ويغدو "التركيب" تركيبات" لاحدود لها. حتى تغيب معالم المنهج المنشود والذي لم يتحقق كيانه بعد في كيانات متناهية، تتأرجح بين الاكتمال الحاذق والتحذلق المعيب. كما أن "الناشئ" هجين قد استكمل صورته من قناعات رست في "ماضي" النقد وقد تخطاها حاضره إلى الكشف عن تهافتها إما بضرب أسسها المعرفية، وإما بفضح مغالطاتها المنهجية عند الإجراء. ولهذا الغرض رفضت هذه المناهج العائمة في الفلك الجمالي أموراً جوهرية في غيرها:

أ-رفض السياق/الواقع:

تتجلى "خرافة" رفض السياق من خلال توظيف: الوسيلة/ الغاية، فإن درجت القراءة السياقية على اعتبار الأدب وسيلة، فإنها قد مكنت للسياق من امتلاك ناصية الإبداع وتسخيره لغايتها المتعددة، وأضحت النظرة إلى السياق "غاية" تخدمها وسيلة تابعة له نابعة منه: "النص". فما كان منها إلاّ استبدال "الوظيفة" المنوطة "بالنص" وتحويله إلى "غاية" في حدّ ذاته بعكس المعادلة، فيبيت السياق ليس أمراً مرفوضاً مبعداً، بل وسيلة في غاية الأهمية لتحديد حقيقة الإبداع، ومن هنا كان السياق وسيلة لتبرير وتأكيد هذه الغاية في الوقت ذاته، ومدخلاً كثير النفع إليها. لأنه سيجلي جوهرها، وكل معرفة معمقة لهذا "الخارج" قمينة بأن تميط اللثام عن سرّ الوجود فيها.

ب- رفض التقعيد:

لاتقوم "مجازفة" التركيب إلاّ من خلال رفض التقعيد. لأن كل عملية تقعيدية تجنح لتثبيت المقولات وتحجّرها، وصبغها بقدسية مفتعلة، تشدّ كلّ انطلاقة

وتعيق كل إضافة، والمشهود في عملية "التركيب" تراوُحُها بين ذاتية يحكمها الانطباع والتأثير وموضوعية يسكنها هاجس العلمنة انطلاقاً من تسمية المركّب "بالمنهج". فالمنهج مصطلح يثير هذه الحمى العلمية ويجعل "المُرَكَّب" يهرع لها عندما يستفيق من "تخذير" مايريده هو إلى مايريده منه المنهج. وحتى عندما يتولى أحدهم تبيان حقيقة المنهج، تتسم لغته بالحيرة، فتتميع كلماته، وتتحلّ إلى تعريف اللاتعريف: "لايخضع (المنهج) لأي تعريف واضح المعالم كما أنّه لايقف عند حدود معينة" (36).

وقوف المنهج التكاملي على خرافة الرفض ومجازفة التركيب، لم يقدم شيئاً ملموساً للقراءة الناقدة والتي تحاول تجاوز السياق إلى النسق، لأن التصور الجديد لم يقض على السياق كلية. بل حوله من "غاية" إلى "وسيلة" وأضفى عليه قيمة أخرى تجعل منه مصدراً معرفياً لابد من ريادته حتى تستحكم عرى القراءة وتتمتّن: لتخدم "غاية" مطمورة في النص على اعتبار أنّه الأصل دون أن تميّز سبل الاستفادة من الأول لفك مغاليق الثاني.

إن إقرار وجوب قيام قراءتين متجاورتين تتقاطعان في النص (خارجية وداخلية) دون تقعيد "مسبق يحكم سيرورتها ويضبط مداخلها ومخارجها، ورّط هذه المناهج في اختيار أدوات عائمة فضفاضة سرعان ماتنتحر على مشرحة "النص" قرباناً له دون أن تنال منه الزلفى. لأنها تستعير من "ماضي" النقد مصطلحاً فقير الدلالة وهو "التفسير" للكشف عما يحفّ النص من أسباب وظروف موجدة للصنيع الأدبي. على أن "الفَسرّ" كشف وتوضيح، وإنارة تبيّن حدود المنظور ولاتدرك ماهيته ووجوده على تلك الصورة وذاكَ الشكل بالذات. وعمدت إلى "حاضر" النقد لتوظف منه أداة "التحليل" لتكون مبضعاً تفكك به عناصر الصنيع الأدبي من الداخل للكشف عن مكوّناته، وتحميلها أبعاداً دلالية يستنطقها المحلل من لغته، وأنساقه الداخلية صرفاً، ونحواً، وبلاغة، ورمزاً. فيفرغ عليها المحلّل شيئاً من عبقريته تحوّل الصنيع الأدبي مرّة أخرى إلى عمل فني قائم بذاته قد يحتاج يوماً إلى يدٍ أخرى تشرّحه هو الآخر. فالنقد (تفسيراً وتحليلاً) خلق إبداعي وإن قام على خلق آخر. بل قد يغدو تعلّة يركبها الناقد لإبراز تفوقه ومهارته كما نعت "لانسون" -من قبل- وهو يرسم صورة!..

إن تعامد التفسير والتحليل في المناهج الجمالية، يجعل من القراءة الجمالية عملاً منشوراً على حبلين في آن. تشدّ الأولى خيوط الانطباع مادام السياق وسيلة يوظفها القارئ لإدراك النسق، فهو يلبسها دلالات قد لاتكون في ثوب

السياق خيوط سدى ولحمة وإنّما زركشات وحسب، فيجعلها مطلبه الأول، فتضمحل دلالة السياق الجوهرية أمام تلوينات يكسوها الوهم أحياناً ثوب الأصل، فيحيل البحث عن معنى المعنى، والجري وراء اقتناص الهارب وراء ضباب الاحتمالات الواهية، وهي في نهاية المطاف عملية غير مأمونة المزالق، مادامت موقوفة على مايريده الناقد منها لا ما يمليه المنهج عليه.

أما ما يشدّ الحبل الثاني فموضوعية (مُخوفة) ينشدها المحلل في سعيه وراء اعتبار الصنيع الأدبي كياناً لغوياً تحكمه جملة من القواعد (صوتية. تركيبية: نحوية/ بلاغية... دلالية..) لايمكن التغاضي عنها أو تجاوزها، فهو مطالب باستنطاقها وفق ماتقتضيه تلك القواعد. كما يجد السياق مرّة أخرى مبرّره في القراءة التحليلية، لأنه ينبع من نسيج الكلمات وصورها ودلالتها وشبكاتها المعنوية، فيغدو الواقع الناشئ عنها واقعاً فنياً يشاكل الواقع المعطى ولايعكسه بل يقدم له صورة فنية تتسّم بالرؤية الحالمة لا بالرؤية الشاخصة.

ولاغرو أن تقف هذه القراءة من المناهج السياقية، موقف الرافضة فتسجل عليها جملة من المآخذ حتى تبرّر وجودها في حقل النقد كقراءة تجاوزية تحاول أن تجسّد من خلال آلياتها مافات القراءة السالفة، على أن تتحرّز من مغبّة السقوط فيها أثناء الممارسة. فهي وإن أقرت لنفسها أداة "التفسير" و"الانطباع" وجعلتهما مرحلة أولى في فعلها القرائي تقف من التيّار التأثيري -الذي انطلق أساساً من اعتبار الصنيع الأدبي تعبيراً عن الأدب يفسّر من خلال أحاسيسه، ومشاعره، وانعكاسها على مشاعر الناقد، ولاينشأ الحكم عنده إلا من خلال هذا الانعكاس ومدى فاعليته- (37).

موقف الرافض الذي لايقيد الأدب بالأديب، بل تنادي بضرورة فصله عنه واكتسابه استقلالية، لأن الإحاطة بحياة الأديب لا تقدم شيئاً في سبيل التبصّر بحقيقة الإبداع. ويسحب هذا الحكم على المنهج النفسي ذلك لأن: "الإبداع الأدبي لايمكن أن يفهم في ضوء آفات الأدباء العضوية، وعقدهم النفسية، إذ لو أُنزل الإبداع الأدبي منزلة الفعل اللغوي المباشر وأجريت عليه أحكام الكلام الذي يقوله كلّ قائل يكون قد حُمل على مايُشبه السّجل النفسي السّاذج الذي يصور حالة الأديب"(38).

على أن المنهج الواقعي لم يسلم من النقد إذ أنّ الإبداع الأدبي ليس رهين الواقع، بل يستمدّ مقوماته من ذاته وفق أعرافه، وقوانينه الخاصة، ومنطقه الداخلي، وليس هذا إقصاء للواقع بحيثياته جملة وتفصيلاً، ولكن حضور الواقع

يتيح الفهم السليم لبعض الخصائص التركيبية التي تجلّيها اللغة، وتلبسها الأفكار، فالنص إذن "لايشير" إلى شيء خارجه مطلقاً وإنما "يدل" عليه في ثوب معقد النسج من التراكيب اللغوية والدلالية(39) وعندها تغدو الدلالة الأدبية إحالة "مستمرة" على ذاتها لايقابلها مرجع نفسي، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو فلسفي.. لأن "الفكرة تستمد دلالتها من مساق الإبداع الأدبي الذي تدخل في تركيبه، لا من مساق التجارب الحيوية التي نبعت منها؛ أي أنّ مادة الإبداع الأدبي لاتوجد في تاريخ حياة الأدباء ولا في ظروفهم وإنما تنبع من الإبداع الأدبي ذاته (وهي تنبع من منطق اللغة لا من منطق العواطف)" (40) فالتعبير المباشر عن الفكرة نقل آلي، أما خلقها فمنوط بتركيب عبقري تكتنفه اللغة في جميع مستوياتها.

وبهذا الفهم الناقد الذي تقدمه القراءة الجمالية، وعلى رأسها القراءة اللغوية، تنفلت الوظيفة الأدبية "الوسيلة" إلى "الغاية" وتتحقق لها فرادة الجمع بين "الامتاع" و "الإفادة" فتكتمل دائرة استقلالية الأثر الأدبي عن الواقع، بتجسيده الإفادة النفعية والمتعة الفنية من خلال خاصية الأولى المتمثلة في لغته. وكلّ مقاربة له تتجاوز اللغة ضرب من التخريف يستهلك الجهد، ويستنفد الطاقة دون طائل يذكر. لأن ربط الأثر الأدبي بنفعيةٍ وقتيةٍ فقط حكمٌ عليه بالموت إذا تولّت دواعيها، وتأكد الاستغناء عنها. بل المفروض ترك باب الانتفاع والامتاع مُشرعاً يعود للقارئ تحديد مناهله ساعة شاء بحسب مايرغب ومايشتهي. وليس على الأديب قصرها على نوع معين. لأنّ في ذلك قتلاً للوليد ساعة ولادته وذلك مايجعلنا نعيد قراءة الشعر القديم بنهم دون كلال أو ملال، لأننا نحدّد دوماً لأنفسنا قراءً مانبغيه وراء كل قراءة، فيكون لنا أن نقول مالم يقله الشاعر ويقبله النّص من خلال "شبكة الاحتمالات" فيه والتي تتّسع لها اللغة من خلال الحقول الدلالية الخصبة وحياة الرموز والظلال الهاربة وراء بلاغة الغموض.

إن إفساح المجال أمام القارئ ليقول مالم يقله النّص في بنيته السطحية إيمان بتعدد القراءة للأثر الواحد من شأنها أن تعيد بعثه مرات عديدة. فالقراءة إذن هي تلك النار التي تحوّل "الفينق" رماداً ليعاود بعث نفسه أكثر قوة وشباباً. ذلك أن النص ظاهرة فنية: "تظل أغنى من عشرات التفسيرات، وتظل متعددة المعاني، لاتمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضي ناجز"(41) إنّها إذن استعارة كبرى يكتنفها غموض سحري لايمكن أن نلج عواملها إلا من خلال اللغة.

3-القراءة اللسانياتية:

إن القراءة اللغوية -كما أشرنا إليها سابقاً في إطار التيار الجمالي- لايمكن فصلها عن الحقل اللسانياتي فصلاً تاماً. بل الحديث عنها لم يكن عندنا إلا من قبيل تحضير "جسر" منهجي يمكننا العبور إلى المصطلح الجديد وحسب، لأن القائمين على القراءة اللغوية لم يتوانوا من النهل من مشارب اللسانيات مادة ومصطلحات، وأن يستلهموا أطرها في البحث عن أدبية الأدب وغايته ومادته. والقراءة اللسانية التي نقصدها الساعة هي ذلك الفرع منها والذي: "يبحث عن العلاقات القائمة بين اللسانيات، والأدب، والنقد، والسيميائيات، والأسلوبيات، ماهي أفضل التقنيات اللسانية التي يمكن للأديب والكاتب أن يستخدمها ليكون عمله أكثر تأثيراً وفهماً في المجتمع؟ كيف يستطيع أن يقدم عيّنات وشرائح أدبية متنوعة للسانيات من أجل أن تدرسها وتبني عليها فرضيات يمكنها أن تساهم في بناء صيغة علمية دقيقة للنقد الأدبي المعاصر"(42).

وهو فرع يتجاوز التاريخية اللسانية، ومدارسها ومشاربها، ويقف عند ماتمخض عنها: سيميائية، وبنيوية، وأسلوبية، وماعتور هذه المناهج من تذبذب قبل أن تتضح معالم مناهجها في صور ترفض السكونية، والاستقرار، وإن كانت بيّنة المعالم يمكن مقاربتها من خلال إنجازاتها، ومقولاتها المختلفة.

فالقراءة اللسانياتية تتسّم بصفتين اثنتين: "الأولى هي علمية (تطبيق المقاييس العلمية على اللغات) والثانية هي استقلالية (هذا العلم له مبادئه، وقوانينه، وأنظمته الخاصة به)"(43) ذلك في حدّ العلم ومادته (44) أما في تقاطع الأدب واللسانيات إسهاماً يكمن في الدقة والموضوعية، والكشف، والإثارة. وأن الأدب يستطيع أن يقدم للسانيات حقلاً غنياً متنوعاً من الأنواع الأدبية، والأهم من هذا أو ذاك هو أن منطلقها والأدب منطلق واحد: ألا وهو اللغة.

إنّ اللسانيات الأدبية تبحث في بنية اللغة وتوزّعها وظائفها في الأنواع الأدبية ثم تبحث في التقنيات الأسلوبية، والسيميولوجية والتي يمكن للأدباء أن يستخدموها من أجل التأثير الأدبي. وإذا كانت اللسانيات والأدب يتقاطعان مشكّلان حقلاً متاخماً للتبادل النفعي المثمر. فإن اللسانيات والنقد الأدبي يتراكبان، تراكباً تاماً من حيث الأداة والغاية. فاللسانيات تحليل وتفكيك للغة: "هذه الأداة المتشابكة العلائق، المتعددة الوظائف، تلك التي يصطلح عليها البشر "اللغة". التحليل والتفكيك يستهدف معرفة بنية النظام الذي من خلاله يمكن لهذه

الأداة اللغوية أن تعمل على نحو صحيح وسليم" (45) والنقد الأدبي هو الآخر: تحليل وتفكيك للأدب الذي يقيم اتصالاً جمالياً متخذاً من اللغة أداة ومنطلقاً في ذات الوقت. فالمهمة واحدة، والسبيل واحد. مما يسمح للنقد أن يقيم حاسة التنافذ بينه وبينها، فيستفيد من فتوحاتها المختلفة، ويحصّن ذاته بموضوعية طالما لامه النقاد فيها وعابوه عليها، ومن ثم تغدو القراءة اللسانية، قراءات لاقراءة واحدة، يمكن حصرها في الرسمة التالية:

1-القراءة البنيوية.

2-القراءة البنيوية التوليدية.

3-القراءة الأسلوبية.

4-القراءة السيميائية.

إذا كانت هذه "التقسيمات" تبتغي تشقيق الكلام في التوجّه اللسانياتي العام، من خلال سلوكها سبلاً متتاخمة لبعضها بعض، مستخدمة ذات المعجم المعرفي والاصطلاحي في مباشرتها للنص، متوخية الكشف عن بنيته التركيبية، سعياً وراء دواله ومدلولاته. فإن السؤال الذي يفرض نفسه ابتداءً عليها هو: لماذا النقد الألسني؟ وما أبعاده؟ وما الذي يرجوه النص منه؟

إن الجواب الذي قدّمه لنا "عبد الله الغذامي" في "تشريح النص" يتناسب مع الفعل الذي اعتزم القيام به وهو يحاور النص "تشريحاً" من خلال منهج "مركّب" لا يقف عند مدرسة معينة بل ينتقي الأدوات من هذه وتلك، ليعدّ عدته وفق تصور تلوح له نتائج بحثه ابتداءً قبل الشروع فيها، ولو على سبيل التصور لذلك فالنقد الألسني عنده من قبيل ذلك التركيب لأن اللسانيات: "هي لغة اللغة، أي الأخذ بنصوصية النص، وهي نصوصية نسبية لأنها تقوم على مبدأ العلامة. كما أنها ديناميكية لأنها تأخذ بمفهوم الأثر، وهي استنباطية، ووصفية لأنها تعتمد على سبر حركة الدوال بدءاً بالصوت المفرد فالكلمة فالتركيب، ثم السياق الصغير، وتربط ذلك بالسياق الكبير من خلال حركة تداخل النصوص، وهذا كله يحدث دون أن تفقد النصّ خصوصيته لأنه يحمى بمبدأ الإشارة الحرّة" (46) وهي في جملتها مقولات سكنت التيارات البنيوية والأسلوبية، والسيميائية في مقاربتها للنص، وهي أقطاب الرّحى في كل قراءة تحاور النص. وتسميته بالنقد الألسني تحايل على المنهج المركّب ليتسع لها جميعاً مادامت تنتمي إلى الأصل انتماء الفرع. فتتعدّد بذلك أدوات القراءة، بل تتجاور فيه القراءات. تبدأ بالانطباع

المباشر الذي يخلقه الأثر إلى الوصف، إلى الاستنباط، إلى التحليل، إلى التركيب، الذي يتخطى حدود النص كدال والنّاص، إلى تقاطع النصوص (التناص).

وإذا كنا قد نعتنا المنهج (الألسني) -بهذا الفهم- لأنّه ليسا فتحاً جديداً ينضاف إلى القراءات التي سجلناها، بل يثير فينا ما أثاره المنهج "التكاملي" حين أدعى الأخذ بأحسن مافي المناهج مكتفياً بالنتائج المستقرة الأخيرة، فسجن نفسه في أطر تحوّل عنها النقد إلى غيرها فأضحى تركيبها يخضع لذاتية المركّب لا إلى موضوعية الطرح.

وصاحب "النقد الألسني" يقرّ بمبدأ الانتخاب والانتقاء حين يفصح قائلاً: "انتقينا منهجنا من مجمل مافيها (البنيوية، السيميولوجيا، التشريحية) معتمدين على خمس مفهومات هي: الصوت، العلامة، الإشارة الحرة. الأثر، تداخل النصوص. وهي مفهومات تحقّق نسبية القيمة من خلال وظيفة العلامة، وتحقّق ديناميكية الأشياء من خلال تحولات الأثر، كما أنها تؤسس لنا منهجاً استنباطياً لأنه كفعل قرائي منظور، وهذا يحقّق لنا صفات العلمية الأربع* التي جعلناها أساساً لوصف المنهج العصري الضامن للنتائج العلمية ذات البعد المعرفي النسبي المفتوح"(47).

والمطلوب من هذه التركيبة (الصيدلانية) أن تحقّق العلمية المنشودة في الحقل النقدي خصوصاً. لأنها "علمية" من نوع خاص مادامت لاتبغي الاستقرار والثبوت الذي تحلم به العلوم الفيزيائية والرياضية: لأن المطلوب في "علميتها" أن تتجاوز فقط أنماطاً كانت سائدة في القرأءة السالفة فحالت دون انطلاقها، وقادتها إلى التقعيد الدغماتي من جديد.

فالنسبية، هي الإقرار المبدئي بوجوب التحول المستمر عن كلّ إنجاز مهما كانت درجة إتقانه بحثاً قلقاً عن غيره، وليست نسبية القانون الذي لايعرف من المادة إلا حالاتها المشاهدة في عالمنا فإن تحوّل العالم قد تظهر خصائص أخرى ماكان للباحث أن يفكر فيها. فالنسبية عنده "احتراز" ذكي يبقي للاّحق حقّ التنقيب والتجريب، لاحق التحاور من أجل التجاوز (48). لأن فهم النسبية يمليه

* النسبية في مقابل الإطلاق.
-الديناميكية في مقابل الجمود.
-الاستنباط في مقابل الإسقاط.
-الوصفية في مقابل المعيارية.

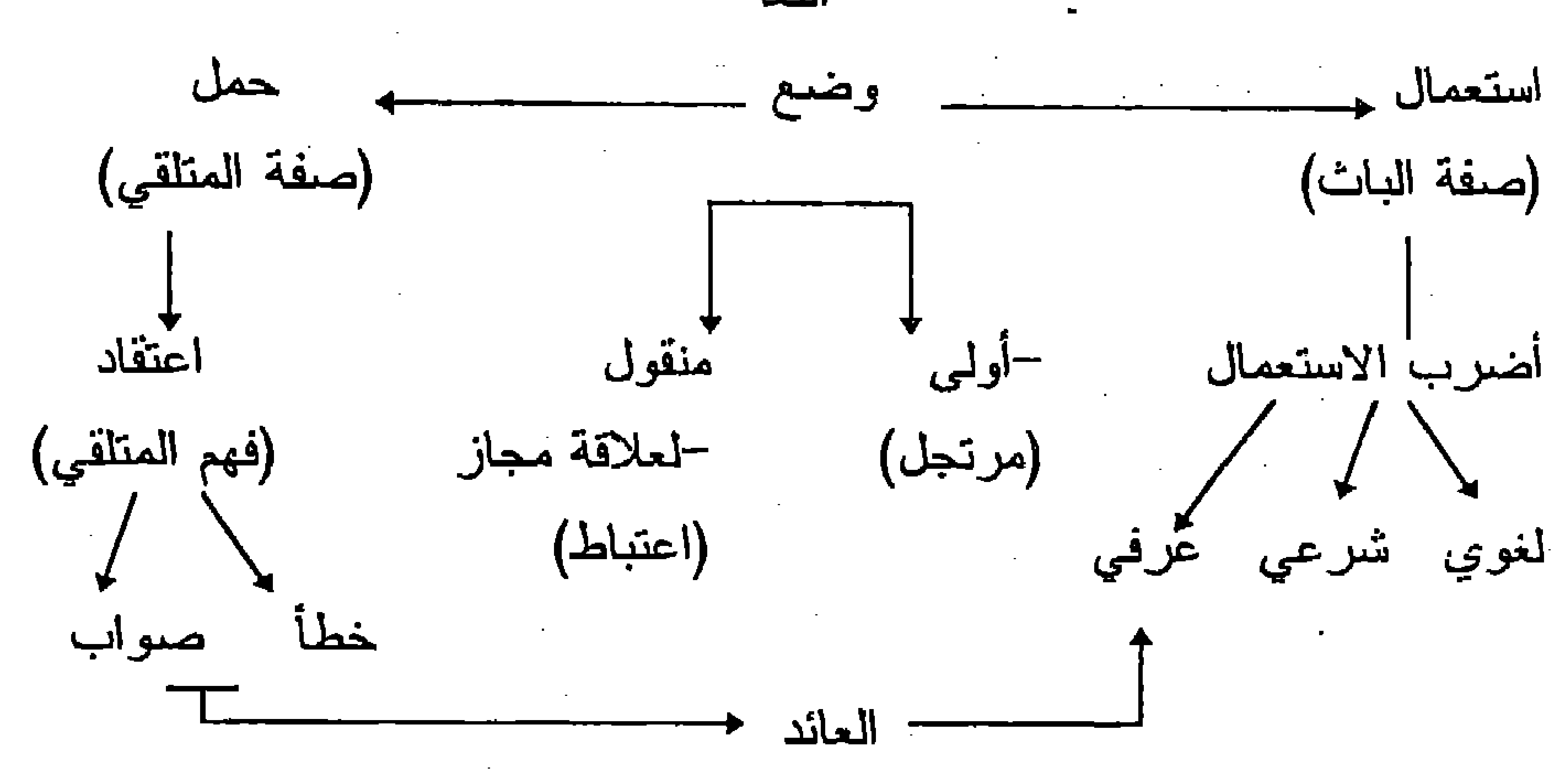
ويقتضيه مادام الإطلاق والتعميم شأن القراءات القديمة وجرّها إلى أحكام جاهزة تنسحب على كلّ ماشاكل القضية المدروسة كقياس الغائب على الشاهد.

وليست الدينامكية هي تلك السمة المشاهدة في المادة، والتي ظُنّ أنها تجسّد الجمود، بل هي خاصية تسكنها، ويحكمها التركيب النووي الدائب الحركة في ذاتها، والذي ينفي عنها كل سكونية. فالزمن "زمن المشاهدة" أقصر من أن يتيح رصد تحولاتها، وهي في النّص "مجازاً" لاغير يثير عند القارئ وجوب الإيمان بحركة داخلية، ليس من خلال تغيّر دواله وتحولها، ولكن من خلال اكتساب المدلولات دلالة جديدة تسكن الكلام أولاً مجاوزةً تحجّر المعجمية لتستقر في اللسان أخيراً. فلا يتحرك النص دينامكياً إلا إذا طعّم بها من خلال الفعل القرائي وهكذا يخيّل للقارئ أن النّص يرفض الجمود.

أما الاستنباط، والوصف في مقابل الإسقاط والمعيار، فهي ردود قديمة في "لغة" جديدة مولعة بالثنائيات، حتى يسلم المنهج الألسني من صبغة الوصفية التي لحقته منذ "دو سو سير". وعليه فالناقد يستنبط لأنه لايتعامل مع اللغة على مستوى اللسان، بل يتفاعل معها على مستوى الفعل الإجرائي الذي يبيح لنفسه قاعدة الانزياح، فاللغة عنده مرهونة بوظيفة ما* لابد من تبليغها لإقامة التواصل، مرتبطة بشبكة من التوقعات الضمنية التي يشترك فيها الباث والمتلقي والتي أطلق عليها علماء الأصول تسمية "الاعتقاد" مع فتحه على الخطأ والصواب وفق الرّسمة التالية:

---

* المرسل (وظيفة تعبيرية أو تأثيرية)
-الرسالة (وظيفة شعرية)
-السياق (وظيفة مرجيعة)
-السنن (وظيفة ماوراء لغوية)
-المرسل إليه (وظيفة إفهامية)
-الصلة (وظيفة انتباهية).



فمن السذاجة إذن: "أن تظن بأن بلاغنا إلى غيرنا هو دائماً مفهوم، أو أننا نفهم فهماً كاملاً مايصدره غيرنا. يمكن أن تحمل الكلمات معاني مختلفة تبعاً للجماعات المرجعية، حتى داخل الجماعة الواحدة يمكن أن تحمل الكلمة معاني تختلف من شخص لآخر، ولذلك فمن النادر أن تتفق دلالة الكلمات والعبارات عند كل من المتكلم والمخاطب في جميع الحالات" (49). لم ينتظر علماء الأصول الكشف النفسي لإدراك هذه الحقيقة على مستوى الكلام من اختلاف الجماعات، وإنما استنبطوها من صميم اللغة، وهم ينظرون إليها من زوايا ثلاثة: الوضع: وهو يشكل الكفاية اللغوية على عرف "تشومسكي" أو اللسان عند "دو سو سير"، وفيه رصدوا حقيقة اللسان ارتجالاً ونقلاً تجوزّياً. أما الاستعمال، وهو الكلام عند "دو سو سير"، والأداء الكلامي عند "تشومسكي" أي استعمال اللسان إجرائياً في زمان ومكان ووسط لوظيفة ما. كما تنبهوا إلى أن مسالك الاستعمال المرهونة بقنوات تخصّصية قد تعقد المسألة التواصلية من حيث تحديد طبيعة المصطلح المستعمل والذي حدودّه (لغوياً، شرعياً، عرفياً)، وعليه أخيراً يتوقف "الاعتقاد" والحمل، فإن وافق القناة التي حدّدها المستعمل حصل البيان والتبيين أو الإفهام والتفهيم على حدّ تعبير "الجاحظ"(50).

وقد وسّع علم النفس الاجتماعي دائرة اهتمامه إلى الباث والمتلقي على السواء، ولكن خارج الحقل اللسانياتي حتى يضبط عملية "الاعتقاد" ضبطاً لاتمليه "الرسالة" من خلال لغتها وحدّها كما قرّر "جاكوبسون" -وإن تحدث عن السياق

في كونه مرجعاً- يحتمل الإشارة إلى الزمان، والمكان، والوسط، والتاريخ، والنوع، وهي قضية أثارها الاصطلاح الأصولي من خلال: لغوي، شرعي (الدين، التصورات الدينية، الفقه....) عرفي (اجتماعي: المنوط بالجماعات، والبيئات، والأحوال النفسية السائدة والاعتقادات الخرافية وغيرها....). أو ماعبّر عنه "الجاحظ" بالنصبة إجمالاً* وماستدركه "باساغانا" قائلاً: "فترميز بلاغ ما أوفكُّ رموزه لايتوقفان فقط على العوامل الموضوعية في الرسالة الموجهة أو المستقبلة، وإنما يتوقفان كذلك على خصائص المجال النفسي/ الاجتماعي لكل من المتكلم والمخاطب" (51) مبيناً ذلك من خلال الرّسمة التالية:

المكانة و الدور	وضعية مدركة		وضعية مدركة	الانتظار الدور
عناصر الشخصية	المتكلم	← قناة ←	المخاطب	العواطف نحو المتكلم
الكفاءة	مرام و أهداف	ترميز ↕ فك رموز ↕ (العائد)	الفوائد الآنية	الكفاءة

ونجاح التواصل الذي أقامه علماء الأصول على الاعتقاد، يقيمه "باساغانا" على "التقمّص" وهو يريد به تقمّص المتلقي لأدوار المتكلم. لأنه كلما كان التقمص تامّاً أو شبه تام توحدّت القناة وحصل التوافق على المراد في مدلولات الكلمات والإشارات، وتحققت الفوائد الآنية، وإلاّ لكان "العائد" هو الرسالة برموزها جملة دون أن تؤدي وظيفتها. ويكون "الاعتقاد" الأصولي أوسع دلالة حين يجانب المتلقي الفهم ويخطئ الباث التفهيم.. ذلك أن المدلول: "تعديل لحياتنا الروحية والمعنوية لايقاس ولايسجّل ولا نستطيع أن نحلّله إلا بطريقة مبهمة تقريبية مع أننا نتلقاه بشكل مباشر في تعقيده الخصب الهائل. ففي أبسط القصائد

* يقول "الجاحظ": "أما النصبة فهي الحال الناطقة بغير لفظ، والمشيرة بغير يد...
وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض، في كل صامت، وناطق، وجامد، ونام، ومقيم، وضاعن، وزائد، وناقص. فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان"(52).

نجد المدلول عالماً بأكمله"(53).

ومن ثم كان تعريف اللغة الأدبية التي يرومها النقد الألسني لغة أخرى غير التي تبغيها اللسانيات، لأنها تخرق كل معيارية، وتتجاوز كل تقعيد، وتركن إلى كونها استعارة كبرى، تتأسس على طبيعة روّاغة كثيرة التلوّن فهي: "تختلف عن اللغة القياسية لأنها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة. لأن هدف اللغة الأدبية إثارة انفعال لاتقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها لأنها لاتعرف اختزال المعنى. إنها توسّع وتضيّق في نفس الوقت التفاوت بين الرّمز والفكرة، بين العلامة والمكتوب والمكتوب والمعنى المحدد" (54).

ولهذه الأسباب وغيرها يتعذر على الناقد الأدبي تطبيق أدوات التحليل الألسني للغة كما تواترت عند الألسنيين دون أن يتدخل من جهة أولى إلى تحديد لغته هو: "اللغة الأدبية" وإلى تطويع الأدوات حتى تنفض عن نفسها الصّرامة العلمية التي نيطت بها وهي تعالج اللسان القار، والذي لاترى فيه سوى وسيلة تواصلية. بيد أن الناقد يلمح في لغته غاية جمالية تتلاشى فيها القصدية وتمور وتتلّبس الغموض تمنّعاً وإمعاناً في التخفيّ، فهي لغة تراود عن نفسها تجنباً للوقوع في "الالتباس" الذي يشين كل مقاربة.

إن "اللبس" عائق يتعثر به الفعل القرائي من بابين، الأول لساني، والثاني أدبي، تحاول اللسانيات ضبط الأول، ويسعى النقد والقراءات إلى تطويق الثاني وعزله عن الغموض وتجديده منه. فاللبس اللساني هو انتهاك للمعيار اللغوي على المستوى الصوتي، أو النحوي، أو التركيبي فهو شذوذ عن القاعدة لايفسره شيء. أما اللّبس الأدبي فيحدث ساعة خروج اللغة عن الوظيفة الاتصالية المثقلة بالقصيدة إلى رحاب الجمالية العائمة في مدارات الدلالات المختلفة، وعند هذا المستوى لايغدو اللّبس عيباً كما كان في الفهم اللساني، وإنما غموضاً بلاغياً جمالياً تحكمه تلوينات شتى حاول بعض النقاد رصدها على النحو التالي:

1-الغموض الناتج عن المجاز ذي الوتيرة العالية: *حيث نجد الكلمات والعبارات تنزاح انزياحاً شديداً عن اللغة لتتجاوزها إلى ماوراء اللغة، لكن هذا الغموض يظل غموضاً إيجابياً لأنه يشغل تفكير القارئ وينشّطه.*

2-الغموض الناتج عن الهذيان والجنون: *بحيث يشكل تركيب الكلمات والعبارات والجمل معنى لامعنى له، وكأن الغموض هنا يأخذ صفة القواعديةّ.. التركيب صحيح من الناحية القواعدية التركيبية، ولكنه فاقد*

للقبولية. وهذا النوع يكثر في الشعر الحر. ويمكن: "استناداً إلى التحليل النفسي اللاكاني الحديث أن تفرق بين مستويين، أو منحيين للكتابة طبقاً للطبيعة البيولوجية والسيكولوجية التي تتولى إنتاج الفعل الإبداعي.

أ-الكتابة الذهانية Psychotique

ب-الكتابة العصابية Nevrotique

	Le normal	
الكتابة الذهانية ←	الحالة السوية	→ الكتابة العصابية
Ecriture nevrotique		Ecriture psychotique

-العصابية: إنها ارتباط حاد بالوجود حتى ليصبح حالة شاذة -مرضية- إذ أنها تسم صاحبها بنوع من المعاناة. والعصابي مشدود شداً حميماً حاداً وحاراً إلى الوجود يكسبه شكلاً من أشكال القلق والألم" (55) فهو شديد الحساسية شفاف، متسمّع لخلجات الوجود وهمساته. ذلك مايجعل لغته استعارية تثور هيجاناً وحركة. إنّها لغة مشهدية استعراضية إغرائية يسكنها الزخم التخييلي المفعم بالضبابية والظلال، فهي لغة لاتقول بل تخلق الغريب من الغريب ثم تتخطاه.

-أما مايميّز الكتابة الذهانية فهي على العكس من ذلك فقدان الحرارة التخييلية وتجاوز الحالة السّوية في اتصالها بالوجود، وكأنها غياب عنه، أو شكل من أشكال الموت. إنها من هذا الوجه تخلو من المشهدية والاستعراضية، فتغدو لغة (بيضاء) على حدّ تعبير "موريس بلانشو" أو في درجة الصفر كما نعتها "بارت" بعد ذلك وكأنها تلزم الحياد التام (56).

3-الغموض الناتج عن استخدام مفرط لظاهرة معينة من الظواهر: (التاريخيّة، الدينية، الاقتصادية، السياسية).

أ-الغموض التاريخي والصوفي *أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي).

ب-الغموض الفلسفي * علي الناصر (ديوان اثنان في واحد).

ج-الغموض السياسي *شوقي بغدادي (ديوان أشعار لاتحب).

4-الغموض الخيالي المتسّم بالتنبؤ والسابق للوعي الحاضر.

5-الغموض المكتوب: ينشأ عن الفروق القائمة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.. (57) وإذا كان مردّ تلوينات الغموض إلى فعل الانزياح بدرجاته

المختلفة: من الاعتدال إلى التطرف، والإغراق في الضبابية، والتعتيم، فإن النّص الأدبي قبالة الألسني والناقد يشكل أخيراً جانبين كوجهي القمر: أحدهما مرئي مضاء، والآخر محجوب تلفه عتمة دائمة، وتسكنه مجاهل تجعل المدلج فيه متلمساً متيقظ الحواس، يقظ الحدس يرى من خلال بصيرته بعدما تعطل بصره، فلا يؤمن الأشياء في شكلها المادي الغلف، بل يتوجسها تلوينات أثواب الغول الذي حدّث عنها في صباه، لأن النص: "في صيغته الأخيرة هو نص "مكتوب"، هذا النص فيه مايظهر على السطح، وفيه مايبقى في الأعماق، وفيه مايعدّ خطاباً تواصلياً للغة (لغوي= بنية سطحية للغة)، (فوق لغوي= بنية عميقة) (58). ومهمة الناقد اليوم، هي كشف العتمة وتفكيكها، وتحليلها، أو إعادة تركيبها باستمرار، فيكون فعله خلقاً مستمراً لذلك المجهول، وصبغه بأصباغ دائمة التحول والتلوّن. بدءاً من وقوفه على الدال في جدله مع المدلول، لأن: "اللغة لها طابع ذهني واضح لاتستطيع أن تترجم العاطفة دون أن تنقلها من خلال لعبة التداعيات الكامنة. فما دامت رموز اللغة اعتباطية في شكلها، أو دوالها، وفي قيمتها أو مدلولها، فإن التداعيات تربط الدال بشكل يجعلها تفجّر فيه انطباعاً حسياً، وبالمدلول بطريقة يتحول فيها التصور إلى تمثيل خيالي، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية بقدر مايتوافق التلقي الحسي، والتمثيل الخيالي، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية، بقدر مايتوافق التلقي الحسي، والتمثيل الخيالي مع معطيات الشعور العاطفية" (59).

لذا تظل القراءة اللسانياتية قراءة قواعدية مادامت تحاور اللغة في شكلها العام المكوِّن للسان، ولكنها تتقاصر عندما تغدو اللغة أدبية، فينقلب همّ الدارس تجاه المنهج يركبه ويختار أدواته من حقول لسانية شتى، عساه في الأخير يستطيع محاصرة المدلول.

وهو يدرك أن مايحاول المسك به ليس لغة وإنّما هو تمظهر خطيّ "كاليغرافي" وحسب. إن المظنون قابع وراءه يحيا من خلال المشاعر والعواطف التي تلبّست ذاك الشكل ساعة تمظهرها فقط. حتى غدا البحث عن السّمة في الخطاب الأدبي مطلباً عزيزاً لأنّه قمين بتحمّل عبء التداعي خارج اللغة، كما أشار إليه "الجاحظ" من خلال "النّصية" و "عبد القاهر الجرجاني" من خلال الكلام النفسي وهو ينشئ نظرية النظم.

■■

■ هوامش الفصل الرابع

1-انظر أحمد حيدوش: م.س.ص:143.

2-عبد السلام المسدي: النقد الأدبي وانتماء النص م علامات ج3 م1 يونيو 1992، ص:11

3-م.س.ص:11

4-م.س.ص:19

5-م.س.ص:20

6-عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، من أين وإلى أين ديوان المطبوعات الجامعية 1983، ص40.

7-م.س.ص:41

8-م.س.ص:42

9-م.س.ص:49

10-عبد العزيز بن عرفة: الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988، علامات. ص:17.

11-م.س.ص:18

12-ريمون طحان: م.س.ص:20 ومابعدها.

13-عبد اللّه الغذامي: تشريح النص. دار الطليعة ط1 بيروت 1987، ص:79

14-م.س.ص:37

15-عبد العزيز بن عرفة: م.س.ص:28

16-انظر توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي. سراس للنشر تونس 1985، ص10-11

17-صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الأنجلو مصرية ط2 1980، ص393/394.

18-توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث الدار العربية للكتاب 1984 ليبيا، تونس، ص:136.

19-عبد اللّه الغذامي: م.س.ص:44

20-غاستون باشلار: جماليات المكان. ص:26 أورده عبد اللّه الغذامي: م.س.ص:79-80

21-شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي ديوان المطبوعات الجامعية 1994. ج4/ص:145.

22-م.س.ص:144

23-م.س.ص:146

24-عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991، ص:12 .

25-م.س.ص:12-13

26-عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته. الدار العربية للكتابة 1988 تونس ليبيا، ص:23

27-م.س.ص:23

28-شايف عكاشة: م.س.ص:97

29-عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. دار أفريقيا الشرق الغرب 1991، ص:9-10

30-م.س.ص:10

31-انظر عمر أوكان: م.س.ص:11

32-حبيبن واد: في مناهج الدراسة الأدبية. دار سراس للنشر تونس 1985، ص:37

33-م.س.ص:48

34-م.س.ص:46

35-شكري فيصل: م.س.ص:232

36-أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه. دار النهضة العربية بيروت 1981، ص:153

37-انظر رشاد رشدي: ماهو الأدب. مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) ص:90

38-شايف عكاشة: م.س.ص:ج55/3

39-انظر لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1970، ص:148

40-شايف عكاشة: م.س.ص:ج63/3

41-خلدون الشمعة: النقد والحرية. اتحاد كتاب العرب دمشق ط1 1989، ص:24

42-مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية. دار طلاس دمشق ط1 1989، ص:24

43-م.س.ص: 26-27

44-انظر عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية الدار التونسية المؤسسة الوطنية الجزائر 1986. الفصل الرابع والخامس.

45-مازن الوعر: م.س.ص:108

46-عبد الله الغذامي: م.س.ص:76

47-م.س.ص:81

48-لاندو و رومير: ماهي النظريـة النسبية؟ دار "مير" للطباعة والنشر الاتحاد السوفيتي موسكو ط5. ص:5-10

49-باساغانا: مبادئ في علم النفس الاجتماعي (ت) بو عبد الله غلام الله. المؤسسة الوطنية للكتاب 1981، ص:28

50-انظر محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية والأدبية عند الجاحظ. ديوان المطبوعات الجامعية 1983. الفصل الرابع.

51-باساغانا: م.س.ص:28

52-الجاحظ: البيان و التبيين (ت) عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي ط4 (د.ت)، ص:1/81.

53-صلاح فضل: علم الأسلوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2. 1985/ ص:85

54-عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات. أفريقيا الشرق المغرب 1989، ص:85

55-عبد العزيز بن عرفة: م.س.ص:39

56-انظر : م.س.ص:40-41-42

57-انظر مازن الوعر : م.س.ص:112-113

58-م.س.ص:123

59-صلاح فضل: م.س.ص:16-17.

■■■

الفصل الخامس
القراءة البنيوية

-تمهيد
1-مصطلح البنية
2-خصائص المصطلح
3-مأزق البنيوية
4-القراءة البنيوية العربية:
-القراءة الشكلانية
-القراءة البنيوية التوليدية
-القراءة البنيوية الأسلوبية
5-القراءة النسقية وتغييب الناص.

تمهيد:

لم تكن الثورة التي حملتها الدراسات اللسانية على يد "دو سو سير" هي اليد الوحيدة التي أزالت سداد القمقم الذي كان يحوي العفريت الذي انفلت، فاكتسح الحقول المعرفية كموجة مدٍ هائلة أغرقتها بمقولات جديدة همُها الأول تفكيك خطاباتها، والتنقيب فيها عن بنياتها الأولية، والإفصاح عن تلاحمها فيما بينها، والكشف عن علاقتها المتشابكة. إذ أن الفعل الفلسفي من "سقراط" و"أفلاطون" و"أرسطو" إلى "كانط" و "ديكارت" لم ينشغل بشيء انشغاله بإرساء النظم الفكرية وصياغة الأسئلة الجوهرية عن الكون، والوجود، والمصير. ولم يعرف التفلسف في قرننا هذا بدءاً من "جون ديوي" و"برغسون وبرتراند راسل"، مروراً بهوسرل و"هيدغروسارتر، وصولاً إلى "دريدا" الا: "تحليل نظم ذلك الصرح الكبير الذي بناه أسلافهم والنظر في المنهجيات التي أرسوها" (1) والكشف عن

بنياتها التأسيسية ووصف عملها داخل المنظومة الفكرية العالمية: وهو فعل تقني يقوم على نظام يتسم بالشمولية والعمق، ويحتمل عطاءات متعددة لاتستنفدُها جهود جيل واحد، فقصاراه تفكيك أطرها المعرفية وتعرية قنواتها الابستمولوجية، وهو فعل بنيوي يسعى إلى "الهدم" قبل "البناء" بناء التصورات الجديدة، ذلك أن الفيلسوف الأصيل هو: "الذي يتمكن في وقت من الأوقات من وقف حركة الفكر الإنساني حتى يتمكن من إعادة بنائه وفق مشيئته (2).

والمثير حقاً أننا عندما نصف هذا الفعل "البنيوي" نلزم أنفسنا بالسؤال البديهي عن قدم المنهج البنيوي، فتنشعب الإجابة شعبتين، تستفسر الأولى عن كون البنيوية منهجاً، وتطرح الثانية إمكانية قيامها مذهباً، وبين هذا المذهب وذاك فروق جوهرية، يقوم بينها تنافذ، وإن حصل بينهما تنافر، (ظاهرياً) لأن المنهج طرائقية تقنية محكومة بالفعل الإجرائي في حدود أدواته وتقنياته. أما المذهب فتصور فضفاض قد يتسع ليشمل معارف جمّة، بل قد يمتد طموحه لتفسير الكون، وعندما تغدو مهمته الرئيسية بناء منظومة فكرية، تقف إلى جانب ما اقترحه الأسلاف، وقوف الند والبديل في نفس الوقت.

وما دام المنهج "طرائقية" هدفها التفكيك والتحليل قصد التعرف على المكونات الأساسية وشرح أدوارها أمكن وسمه بالقدم ذلك: "أن العالم الحديث، ومنذ القرن السابع عشر، لم يتمكن من تحقيق إنجازاته الضخمة إلاّ بفضل تطبيق النموذج الرّياضي على الظواهر الطبيعية، أمكننا أن نحكم بأن هذا العالم منذ بدايته (بنيوياً) لأنه قصد الوصول إلى البناء الكامن وراء الظواهر الطبيعية وعبر عنها بلغة رياضية"(3) أما وسمها بالمذهبية، فيفتح عليها سيلاً من الأسئلة الجادة، ابتداء من قتلها للإنسان، وتغيب الذاتية وطمس التاريخ، وإعلاء العقلانية على حساب الروحية، وقصر الحياة لتكون مجرد نسق في منظومة مغلقة.. وهي أسئلة يصوغها قلق الإنسان ممّا آل بعد خيبة الوجودية الواعدة، ونبوءة "نتشه" من قبل حين أعلن موت الإله، والتفات الإنسان إلى نفسه، ليجد كيانه مجرد بنيات تتضامّ إلى بعضها (تاريخية، دينية، بيولوجية، نفسية) يمكن عزلها وتفكيكها وإعادة تنسيقها من جديد في عمليتي هدم وبناء، فتتلاشى إنسانيته أمام مقولة "البنية"، التي تخللت صرحه المعرفي، من المتناهي الأصغر إلى المتناهي الأكبر.. عبر ميزاتها الثلاث: الجملة (La totalité) والتحولات (Transformations) والضبط الذاتي (Auto- reglage)(4) ووسمت جميع المعارف بميسمها.

ولم يسلم النقد الأدبي –شأنه شأن العلوم الإنسانية– من العودة إلى ذاته،

والوقوف على إنجازاته ليلقي نظرة فاحصة فيما حققه، وفيما يصبو إليه، كما فعل الفلاسفة الجدد بالتراث الفلسفي، قصد الكشف عن أسسه التكوينية. وكما اعتقد "جورج بوليت" قائلاً في الستينيات: "أومن مثل الآخرين أن غاية النقد، هي الوصول إلى معرفة حميمية بالواقع النقدي، ويبدو لي أن مثل هذه الحميمية ممكنة فقط عند الدرجة التي يصبح فيها الفكر النقدي فكراً منقوداً. حيث في مقدوره أن يفلح في هذا فقط بإعادة التفكير، والشعور، والتصور، لهذا التفكير من الداخل"(5). وهي وقفة ناقدة، تنهج نهجاً تحليلياً تفكيكياً بنيوياً، يهدم التركة النقدية ليعيد بناءها من جديد وفق التصور العلمي الذي عرفته العلوم التي اتخذت لنفسها عين الطرائقية في الوصف، والفحص، والجدولة.

وعليه بدأ السؤال عن "العلمية" ملحاً خاصة وأن لغة المنهج تستعير من العلوم الدقيقة مصطلحاتها ومفاهيمها، وتنسج منها الجديدة، مسلطة الضوء على "الشيء" المدروس وسط عتمة مخبرية، فهي تحاول: "أن تقيم للدراسات الأدبية قاعدة علمية بقدر الإمكان" (6). حتى أضحى الوعي السائد اليوم: "اعتبار العمل الأدبي كلاً مكوناً من عناصر مختلفة، متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة، تمضي في كلا الاتجاهين: الأفقي والعمودي، في نظام متعدد الجوانب، متكامل الوظائف، في النطاق الكلي الشامل"(7).

وهو وعي يحيل العمل الأدبي على بنية كبرى، تسكنها بنيات صغرى تتجاور فيما بينها، وتتفاعل دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها رغم أن انغلاقها على ذاتها: "لايلغي الحدود السابقة، وبهذا لايوجد الحاق وإنما اتحاد، ولاتتأثر قواعد البنية الفرعية، بل تحافظ على نفسها، بحيث يشكل التغيير الذي يكون قد جرى إغناء للبنية"(8).

فمفهوم النظام أو البنية، سابق في الوجود للفكر البنيوي الحديث الذي يشغل ساحات البحث، لأن البحث عن "المكونات" يوقف الباحث على "الكل" في تدرجه نحو إدراك "الشيء" المدروس، ذلك أن: "كل تفكير عقلي هو اختزالي، فنحن نوجه وعينا "للكل" من أجل إدراك بعض العلاقات الشكلية "لأجزاء" موجودة من قبل فقط.. معرفة بنية ذرة من الذرات يمنحنا سيطرة معيّنة على كتلة المادة. إن الباعث الأكبر وراء الدراسات البنيوية في الظواهر الأدبية، هو الرغبة في الحصول على تبادل مشابه بين الكتلة والطاقة، لكن الانفجارات هنا انفجارات عقلية فقط، ومضات من الفهم الأدبي تنجم عن الاستيعاب العميق للبنى الأدبية الأساسية" (9).

إن لفت النظر إلى مفهوم البنية في الفكر الجديد من زاوية كونها مذهباً، يطعن الصرح القائم في العمق، ويطرح أداته المفهومية من خلال تصورات أربع تحدد هيكله العلمي في النظر إلى الأشياء والأفكار على حد سواء.

أ-التأكيد على ثبات البنية، وعلى استقلاليتها الذاتية داخل التنظيم وإمكانية الإحاطة بها عقلانياً بعيداً عن الصيرورات التاريخية.

ب-الاهتمام بالواقع الموجود، وتجاوز الوهم الفلسفي التصوري والمطلقي.

ج-عزل الذاتي وإقصائه في تفسير الظواهر.

د-اعتبار الرمز منظومة معرفية (10).

أما من زاوية كونها منهجاً -وخاصة في الحقل الألسني- فقد أضافت مقولات جديدة، من شأنها تفجير اللسان: لغة، وكلاماً، من خلال أربعة مفاهيم:

أ-مفهوم النسق.

ب-مفهوم التزامن والتعاقب.

ج-الانتقال من المستوى القصدي للأفراد إلى المستوى القصدي للنسق، وهي عقلانية غير قصدية أي: شعرية.

د-التحليل التزامني وأسبقيته على الدراسة التعاقبية، وأولية الداخل على الخارج(11).

1-مصطلح البنية:

استخدم القرآن الكريم أصل كلمة "بنية" على صورة الفعل "بني" والاسم "بناء" و"البنيان" و "مبنى" أكثر من عشرين مرة، ولم ترد فيه ولا في النصوص العربية القديمة كلمة "بنى" على أنه الهيكل الثابت للشيء، ومنه أخذ النحاة حديثهم عن "البناء" مقابل "الإعراب"، وتصوروه تركيباً وصياغة من خلال تقسيمهم الكلام إلى "مبني للمجهول". كما جرى إدراك دلالته في حقل التشييد، والتعمير، والتركيب، والطريقة التي تركب بها الأشياء في نسق هندسي ذي صبغة فنية جمالية. وقد استعمل المصطلح في اللغات الأوروبية منذ القرن السابع عشر في المعمار ليؤدي المعنى التشكيلي الفني الهندسي المحكوم وبقياسات معينة(12).

ولما غدت "البنية" هاجساً معرفياً في معظم العلوم، تدرك في ذاتها قبل أن تؤسس على حقيقتها تصور هذا العلم، أو ذاك، ازدادت الحاجة إلى تحديدها، وضبط تعريفها، وإبرازها لبنة في كل بناء، تتحدّد طبيعتها من خلال طبيعته. عكف على تعريفها لفيف من العلماء نجتزئ ببعضها.

يرى "أندري لالاند" في معجمه أنّها: "بمعنى خاص، ووحيد تستعمل "البنية" من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقاً بالعناصر الأخرى، ولايستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل"(13). وهو تصور قريب من التصور الصرفي للكلمة، حين ننظر إليها جملة من خلال "حروف البناء" التي تفقد كل دلالة إذا عزلت عن بعضها بعض، فلا وجود لها فعلياً إلا من خلال تضامّها، ودخولها في علاقات متبادلة وفق قواعد البناء الصرفي، لتغدو "بناء" دلالياً تتعاون فيه الأصوات في إطار مورفولوجي لإنشاء "الكل". وقد يتسع هذا التصور ليضم بناء أكبر تنغلق فيه البناءات الصغرى على نفسها، فتفقد دلالتها إلا إذا دخلت في علاقات مع غيرها في مجموع "الكل". وهو التصور الذي سكن جميع التعاريف، خاصة وأنه ينزع منزعاً فلسفياً في مرماه وأبعاده.

أما "ليفي شتروس" فإنه يقرنها قبل كل شيء بالنسق والنظام، لأنه يرى أن عناصرها المكونة ثابتة، وإذا تعرضت للتبديل، والتغيير، والخلخلة، تحولت باقي العناصر وفقدت البنية عنصر النسقية، والنظام، وبهذا تكون البنيوية: "عبارة عن منظومة علاقات وقواعد تركيب، ومتبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث يتحدد المعنى الكلي للمجموعة من خلال المعنى العام للعناصر ذاتها"(14). واستفادة "ليفي شتروس" من الحقل الأنثروبولوجي، هو الذي وسع مجال "البنية" وأخرجها من دائرة التصور المجرد المغلق على اعتبار التقاليد، والطقوس، والأساطير بنيات تشكل "كل" الجماعة، كظواهر تؤثث حياة الإنسان. ذلك أن البنيويين اليوم –وهم يقبلون على اللغة– يتساءلون عما يدرسونه في نهاية الأمر، مادامت اللغة تخرج عن طوق الصوت، والخط، والدلالة، والإشارة إلى ماوراء اللغة، فهي ليست منتزعة: "من إطارها الثقافي، ومن الحياة المجتمعية، ومن التاريخ، ومن نفس هؤلاء الأشخاص الذين يتحدثون بها. فإن هذا دليل على أن علماء اللغة كلما أمعنوا في استخدام منهجهم ظهرت حاجتهم الملحة للاقتراب من هذه الظواهر عن طريق الدراسات الأنثروبولوجية"(15).

ذلك أنّ التصور الفلسفي للبنية لايقدم إلا وصفاً هيكلياً مجرداً: يضيق

ويتسع، إذا طُعّم بالبحث في مجالات أكثر حسية وواقعية، تقدم حقيقة البنية من خلال مفاهيم النظام والنسق، لاعلى المستوى اللغوي، بل على مستوى الوجود الإنساني: ماضياً، حاضراً، ومستقبلاً. ومن هذا اليقين يرى "فولكيه" أنه ينبغي على الدراسات والبحوث في مجال العلوم الإنسانية: "أن تُشيِّد الطريقة البنيوية بمعنى توضيح الموضوع الذي تودّ دراسته بوضعه داخل بنية حيث كان موجوداً، ومتضمناً من قبل"(16). وميز فيها "جان بياجي" خواص ثلاث، تحدد ماهيتها في تضافرها مع بعضها بعض، فتتحدد استقلاليتها عن غيرها، وتحافظ على بقائها واستمراريتها، فخاصية "الجُمْلة": تكشف تكوُنها من عناصر خاضعة لقوانين تركيبية محكمة تميزها عن غيرها. أما خاصية "التحولات": فتعني أن أي تحول حاصل في أحد عناصرها يستتبع تحوُل الباقي، وبالتالي تغير هيكل البنية وتحوّله، ذلك ما يستدعي الخاصية الثالثة: "الضبط الذاتي"، والذي يضمن لها اكتفاءها الذاتي، وعدم خضوعها للمؤثرات الخارجية عنها، ويحميها من التفسخ والاندثار، ويتيح لها الانغلاق التام على نفسها كنظام. لذا أضفى عليها الفهم الأنتروبولوجي سعة وشمولاً، حين حول هذه "اللغة" –التي ارتضاها "جان بياجي" في حقل المعارف الرياضية، والفيزيائية– إلى تصورات تتمثل الظواهر البشرية بنيات يمكن عزلها، وتفكيكها، واقتراحها نماذج مفترضة تتحول بعد الفحص إلى وقائع، ليس من الضروري مشاهدتها مباشرة حتى نسلم بوجودها.

ويقف "أندريه مارتنيه" على زاوية أخرى حين يعلن أن "البنية" لاتشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد المكونة لها، لأنها تتعلق أساساً بالكيفية التي جمعت بها العناصر، ورُكبت في تآلف لتحقيق الشيء من أجل أغراض معينة. فهي ليست مجرد نسق ناجز وإنما هي "كيفية" يُستفسر منها عن الطرائق والخطوات التي أفضت إلى تكوين الشيء، فهي جملة المراحل التي جعلت العناصر تتآلف فيما بينها لتشكل هذا البناء، ولايكون ذلك إلا إذا تحدّدت الغاية منه ووضح الغرض فيه.

إن تحديد الغاية، والإشارة إليها من خلال فهم "الكيفية" أتاح لتصورات جديدة أن تلج ساحة البنية وأن تجعل انغلاقها أمراً نسبياً مادامت الكيفيات خاضعة لألوان الاستعدادات تمليها شروط خارجية، أشار إليها البحث الأنتروبولوجي من حيث اعتبر العادات، والطقوس، والأسطورة بنيات مُركبة للكون البشري في ماضيه، وحدّدها البحث الاجتماعي، والتاريخي من خلال الواقع وتناقضاته وجدل طبقاته في حاضره. ذلك مانلمحه عند "لوسيان غولدمان"

حين يتحدث عن البنية: "مضفياً عليها مدلولات متعددة طبقاً للسياق الذي ترد فيه، فهو في دراسته عن "ديكارت" و"باسكال" و"راسين" يقصد بالبنية النظام، أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصر. هذه العناصر التي تتحدد طبقاً لعلاقاتها داخل الكل الشامل، ولكنه يستخدم البنية في كتابه (نحو اجتماعية القصة) بمفهوم الشكل القصصي أحياناً، والنظام الداخلي للقصة أحياناً أخرى. ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر"(17). فهو لايحتفظ إلا بالتصور الشكلي العام، ثم يلبسها مادة تتلاءم وحقول البحث، فهي "بنية" تعني تجليات الشكل في خصائصه المختلفة، وهي "بنية" تعني المضمون الفكري لزمن معين... وتلك مرونة تُمكّن الدارس من إفراغ الموضوع في "بنية" تحدد عناصره الأولية، قبل أن تموقع في النظام الشامل كما دعا إليه "فولكيه" من قبل. أي أنها موجودة "بالقوة" في كل درس، وإن أوجدناها "بالفعل" على سبيل تحويلها إلى نموذج الدرس فقط.

2-خصائص المصطلح:

يميز "صلاح فضل" بين ثلاث خصائص لمصطلح "البنية" من خلال سبره للاستعمالات المختلفة، والتي حاولنا عرضها، ونحن نسجل الفروق والإضافات التي طرأت عليها من التصور الفلسفي المجرد إلى التحديد الإجرائي الذي خرج بها عن الفهم الهيكلي الوصفي المجرد إلى التوسع الوظيفي الذي شملها من جراء إقحامها في مجالات معرفية تتناول حاضر الإنسان، وماضيه مما أكسب المصطلح ميزاته الثلاثة: تعدد المعنى، التوقف على السياق، المرونة(18).

إن تعدد معاني مصطلح "البنية" مرده إلى استعمالها في حقول مختلفة من طرف الباحثين تختلف طرائقهم في التفكير باختلاف مناهجهم وأدواتهم، فكل واحد منهم يبتغي لها سمة تخدم الغرض الذي يبغيه، فيحتفظ لها بالتصور المنطقي المحدد للشيء عامة، وبقواعديته الداخلية، ولكنه يفرغ فيها مادته إفراغاً يتيح له ضبط المعرفة في شبكة من العلاقات المتبادلة بين بناها، فينشأ بين عناصرها نظام تواصلي، وهو مايحدد وظيفتها عنده داخل النظام، ومهمة التحليل البنيوي تبقى الكشف عنها.

أما وقوفها على السياق، فلأنها تتلون بلونه، وتكسب مادتها منه، تتميز عناصرها بميزته، وهو مايجعل رصدها في هذا السياق يختلف عنه في ذلك السياق، ويكسبها حيوية أكثر، لأنها ستكسب سياقاً داخلياً من نسقها الضمني،

وسياقاً عاماً من الوسط المعرفي الذي يمدها بميزة عناصره، تنضاف إلى تعدد معانيها، ويغني مرونتها، حين يسهل عليها أن تكون واحدة وجميعاً في الحقول المعرفية، سواء كانت علمية، أو فلسفية أو جمالية. ذلك مادعا "رولان بارت" إلى وصف الإنسان الممارس للبنيوية "بالإنسان بالبنيوي" وهو: "الذي لانعرفه بأفكاره، ولابلغته وإنما بخياله، أو بطريقة تصوره للأشياء، أي بالطريقة التي يعيش بها البنية في داخل نفسه، ولهذا فالبنائية بالنسبة لمن يستفيد منها إنما هي نشاط إنساني قبل كل شيء"(19). مادامت عند "بارت" ليست مذهباً ولا مدرسة. وهي -أخيراً- خواص لاتسمح "للبنية" بفرض نفسها كمفهوم إجرائي، بل تحلّها محلاً خطيراً تجعل منها حاملاً لكل ماهو قابل لأن يعرف (20) و: "إن كانت تحمل فلسفة تمثل في طبيعتها الدغماتية نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات"(21). كما يلتفت "جارودي" إلى حقيقة أخرى تنضاف إلى خصائص المصطلح فتكسبه خطورة مفهومية، لأنه: "ولسوء الحظ أن كلمة "بنية" "اسماً" وليست "فعلاً"، فحين نستعمل "اسماً" نميل على الدوام إلى البحث وراءه عن جوهره، وبذلك يؤول بنا الحال إلى معاملة "البنية" على أنها شيء، لا على أنها تشكيل لفعل ليس له واقع منفصل عن البشر الذين يفعلون والذين يعطون صفة راهنة لبنية اللغة في كلامهم وكتاباتهم، لبنية أسطورة مافي مسالكهم، أو معتقداتهم"(22). وهو مالمسناه عند "أندريه مارتنيه" عندما انصرف عنها، إلى اعتبارها "كيفية" ليحقق لها الفعلية التي يتولاها الإنسان بالإنشاء لغاية. لأنها مادامت مغلقة حققت لها خاصية "الضبط الذاتي" البياجيّة اكتفاء كلياً بذاتها.

3-خصائص المنهج البنيوي:

قد يكون فيما سبق، إشارات إلى خصائص المنهج البنيوي في معرض حديثنا عن تنويعات البنية، وتعدد معانيها، ومرونتها في حدود المصطلح. إلا أن الحديث عن المنهج يستعير منها تلك الإشارات ليؤسس عليها تصورات شمولية ترسم أطره العامة، وتجعله هيكلاً -هو الآخر- يقبل استيعاب أنواع المعرفة المنوطة به، والتي يقبل عليها قصد تجليتها، فلا يخرج كثيراً عما يميز أداته الأولى بل يجاريها مستمداً منها عناصرها التالية:

أ-التحليل الشمولي.

ب-القيم الخلافية.

ج-التحليل المنبثق.

د-قاعدة المناسبة.

هـ-الامتداد عمقاً(23).

يتجسد المبدأ الأول من خلاف وقوف البنيوية في وجه النزعة الذرية، التي تقبل على العناصر، معتبرة إياها أشياء معزولة لايحكمها تراكب معين، بل تراكم، يخوّل لها عزلها عن بعضها، ودرسها دون مراعاة شبكة الروابط القائمة بينها. ذلك أن البنيوية ترى أنه: "إذا كانت الأحداث لاتوجد معزولة عن بعضها بعض، بل ضمن "كلية" تندمج فيها جميعاً كنسق من العناصر والعلاقات، والصلات، فإنّ تفسيرها يتمّ على مستوى "الكل" الذي تشكل جزءاً منه (النسق، أو البنية). هذا ماجعل البنيوية في صدام مع كل نزعة ذرية"(24) والتي تنظر إلى الأحداث في عزلتها، في حين تقتضي النظرة الشمولية في المنهج البنيوي التوقف أولاً عند العناصر لإكسابها من العلاقات والصلات قيمة أو معنى، ينبعان من موقعها كعناصر مترابطة ضمن تشكيل كلي..وبذلك يتجلى الحدث ضمن "كلية" يندمج فيها: "الأطروحة الأساسية للبنيوية، في مواجهة كل نزعة ذرية، أو تجريبية تاريخية، هي إذن تلك القائلة بأن ما من حدث فعلي إلا ويفترض بنية ما، وإن علّة وجوده -إن صح التعبير-بنيوية، فيه علّة وجوده عنصراً مترابطاً ضمن مجموعة ثابتة نسبياً، أي خاضعة كتغيير كيفي جذري" (25). ويتجدد المنهج البنيوي من خلال المبدأ الأول: "الشمولية" من كونه: "تحليلياً شمولياً في نفس الوقت، وهو يرفض أن يعالج العناصر التي يتكون منها "كُلٌّ" ماعلى أنها وحدات مستقلة. إذ أن البنية ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة ولكنها "كلٌّ" ينبغي اعتباره من وجهة نظر علاقاته الداخلية طبقاً للمبدأ المنطقي الذي يقضي بأولوية "الكل" على الأجزاء، فلا يمكن فهم عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام"(26)، وتلك طبيعة تفضي بنا إلى المبدأ الثاني...

إن القيم الخلافية، تتوقف على السياق لتجسيد الفوارق بين المجموعات، وبين عناصرها المختلفة إذ أن السياق يُكسب أنساقها أشكالاً وألواناً يتحدد بها البناء الكلي، وذلك سرٌّ حيويتها في العلوم الإنسانية عامة والأدب خاصة حين جعل "رولان بارت" من التخييل بنية وهو أمر يعتمد على التنوع والتعدد من شخص إلى شخص آخر، وتحكمه أنساق وسياقات متنوعة لاحد لها ولاحصر كما اعتبر "لاكان" اللاشعور بنية لغوية في الأساس.

وينتهي تحديد القيم الأخلاقية في البنية إلى اتخاذها النواة التي ينبثق منها

التحليل وأن يرتكز: "على دراسة العناصر المكونة للموضوع، وطريقة قيامها بوظائفها، وأن يترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية"(27) ويكون فعل الانبثاق من النسق يستكشف آليات الداخل دون أن يلتفت إلى الخارج، وذلك ما حاولت البنيوية التوليدية تجاوزه بربط الداخل والخارج في جدل مستمر لتخصيب المنهج وإمداد القراءة بواقعية أكثر قصد تخليصها من الوضعية الشاخصة.

ولايختلف مبدأ المناسبة عن مبدأ الاختلاف في شيء إلا في زاوية النظر ووجهته، وإن توحد الموضوع المدروس، فالأول قد يرقب فيه شكله وأبعاده، والثاني مادته وألوانه، والثالث هندسته وأطواله، وذلك مايشرح توزع العلوم المختلفة في الموضوع الواحد، وهي قيم خلافية تحكمها المناسبة، فتغدو البنية ذات وظيفة محددة، يكشف عنها السياق ويحدد أدوارها في الموضوع. وكل وقفة من تلك الوقفات تقتضي أن يمتد النظر فيها عمودياً لاعرضياً لأن الغاية هي الكشف عن ميكانيزمات ذلك السياق "فالقَبْلُ" و "البَعْدُ" لاأثر لهما في الوقفة مادام البحث عملاً انبثاقياً أساساً.

ويبقى الأمر الجوهري وراء المنهج البنيوي هو إعادة التركيب والبناء، بعد الكشف عن ميكانيزمات الحركة داخل النظام، وهي عملية قد توصف بالعقم إذ نظر إليها من خلال: التحليل، والتركيب المجردين فقط. أوعلى أنها عبث بالنظام والنسق. ولكنها في فكّها لعناصر البنية تكشف أسرار التفاعل الحاصل بين أجزائها في علاقاتها التواصلية المتشابكة، وهي تحصي تحولاتها ووظائفها، فيكون لها من ذلك "الفهم" الأولي للأجزاء وحركتها ثم "الفهم" الكلي للموضوع. على أساس أن البناء خلق جديد "للشيء" ولكن بعد الاطلاع عليه عن كثب، وليس إدراكاً كلياً دون الغوص في ماهيته. ومايميز النشاط البنيوي لحظتان: لحظة "الهدم" وهي عملية تقنية بالغة الخطورة في سبر المكونات، ولحظة "البناء" تتسم بالإبداعية لأنها ستقتصر على العناصر الدالة على حقيقة الموضوع، فتشكل "قابليات الفهم" أي "الشيء+صورة ذهنية"، فتقضي من خلالها على الانطباع بارتباطها بالتقنية في كلا اللحظتين واستبعاد العناصر المشوشة، التي يمليها الموضوع من خلال سياقاته المختلفة.

ويبقى أخيراً أن التحليل البنيوي في حقل الأدب لايعني الشرح من خلال الانطباع المقصى، ولكن الوقوف على تلاقح الدلالات فيما بينها داخل العمل

الأدبي وتعدّد وجوهها، وهو مايحتم تعدد القراءات التي تعدد النص الواحد وتجدده. لأن لحظة التحليل في العمل الأدبي ليست هي الواقع المعطى، بل واقعاً متخيلاً، أي بنيوياً في أساسه، ولحظة التركيب فعل بنيوي يحاكي الفعل الأول ولا يكرره مما يسمح بتعدد الواقع (معطى.. متخيل.. مركب). وهي حالات إدراكية يفرزها النشاط البنيوي ويغنيها من خلال الاستعراض الموضوعي لها.. ذلك ما جعل التحليل البنيوي -وإن تميز بلحظتيه- ليس وصفة جاهزة، يسهل إجراؤها على كل نص بالسهولة المستوحاة من عمليتي الهدم والبناء، لأن لكل عملية مهارات جمّة لاتكشف إلا من خلال إدراك حقيقة النص أولاً، ومادته ثانياً، ومداراته الدلالية ثالثاً، وحياته بين النصوص رابعاً، والتي حاول "بارت" حصرها في الرسمة التالية:

أ-النص كتابةً.

ب-النص تناصاً.

ج-النص إيحاءً.

د-النص لذة(28).

4-مستويات التحليل البنيوي:

قد يبدو المنهج الأدبي -على الصورة التي نستعرضها الساعة- قراءة مكلفة: ذلك لأننا سنتصورها قراءة تنطلق من المتناهي الأصغر إلى المتناهي الأكبر في الخطاب الأدبي، تتدرج خطوة في مركباته بعد عزلها في بنيات مستقلة نسبياً حتى يسهل إدراكها جملة ثم إدراكها في سياق، "الكل" في لحظتين يمليها المنهج وتخضع لها القراءة، على أن تعيد دمجها في بعضها في "كل" جديد تؤسسه القراءة لا الخلق الأدبي.

1-المستوى الصوتي: وتناط به مهمة الدراسة الصوتية التي تقوم على مرحلتين اثنين:

1-المرحلة الأولى: هي المرحلة الصوتية الفونيميّة (phonématique) والتي تدرس النظام الحرفي (consonnantique) والنظام (Vocalique) الحركي.

2-المرحلة الثانية: وتدعى النغمية (prosodie) وتدرس فيها النبرة (Laccent) ونغمة الجملة (INTONATION) والطبقات الصوتية (Tons)(29).

وتؤول الدراسات الصوتية نهاية الأمر إلى الكشف عن البنية الإيقاعية للنص والتي تشيع فيه جواً نغمياً يكفل له التأثير ويميز أدبيته على نطاق واسع خاصة في الشعر ولايمكن دراسة الأثر الأدبي بمعزل عن مؤثرات خارجية قد تكسبه دلالة خطيرة، تجليها نظرية الإيقاع والتي: "يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة"(30).

ب-المستوى الصوفي: وهو خطوة تالية، تتضامّ فيها العناصر الصوتية في نظم مورفولوجية تشكل بنى إفرادية، محددة الدلالة معجمياً، يطلقها النسق من عقالها في مدارات الحقول الدلالية التي يغذيها السياق، ويضفي عليها من ظلاله ما يعدّد دلالاتها، وتكون المواد الصوتية (المونيمات والفونيمات) مواد بناء فقط خالية من كل معنى. كما يرصد المستوى الصرفي تشكلات البنى الإفرادية في النّسق زيادة وتجديداً، وهو مايختم تغير الدلالة. زيادة، ونقصاً، ومضاعفة، ومصاحبة، وتشديداً، وتقليلاً وتصغيراً.. كذلك يمكن القول: "أن البناء الصرفي يوجه المتلقي إلى تفهم النشاط اللغوي في اعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة، ويعمل في إدراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان، والواقع متميز تماماً من طبيعة المكونات الصرفية في ذاتها وإن كان يتصل بها" (31). ولا تتجلى قيمة التشكيل الصرفي إلاّ من خلال عاملين: نشاط التركيب، وفاعلية السياق. ذلك مايحتم علينا النظر إلى المستوى الصرفي من زاوية جمالية، حين نلغي الدلالة المباشرة المتعلقة بالصورة الصرفية، وأن نفتح أمامها مجال التعدد القرائي، ونحن نوفّق بين حضور التركيب والسياق معاً. لأن عزل الظاهرة الصرفية، شبيه بعزل الظاهرة الصوتية، فهي لاتؤدي إلا إلى تفكيك جاف من شأنه وصف المكونات والتعرف عليها. أما إدماجها في "الكل" فكفيل بمد مداراتها المعنوية وإبراز صبغتها الجمالية. فالتركيب الذي يحتويها يبرز قيمتها وأهميتها في آن: "فالعمل الأدبي حين يأسرنا أويثير إعجابنا لانكون واعين (بالعنصر) و(التركيب) والتعبير بوصفها كائنات مستقلة ففي تفتيت النشاط اللغوي إلى أجزاء أو مواقف معزولة قضاء على وحدة العمل الأدبي وقيمته ومعناه. وما أن نفهم نشاط اللغة وعلاقاتها المتبادلة حتى تصبح أكثر حساسية لكل ماهو متضمن بوفرة في بنائها، وبذلك يزداد الإدراك الجمالي حدة، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعاً" (32) وبذلك -أيضاً- تزداد قيمة المستوى الصرفي في تشكيلاتها المختلفة داخل النسق كما يرفدها السياق بتأثيرات شتى تلتحم فيه أجزاء العمل الأدبي، والتي تحتم قراءة "كلية" مترابطة

لاتهمل عنصراً ولا تقصيه.

ج-**المستوى التركيبي:** إذا كان المستوى الصرفي لايتجلى -جمالياً- إلاّ من خلال التركيب فإن-المستوى التركيبي لايمكن أن يقف عند الدوال في نطاق ما تدل عليه ابتداء، وتلك خاصية معجمية يتولى البحث المعجمي إبرازها لمعرفة خصائص البنى الإفرادية: الحسية والتجريدية والحيوية، بما يقدم من تصور تأثيلي لها من زاوية الوضع والنقل. وإن توسّع البحث الدلالي واجتهد في تحديد حقولها الحافة بها. إلاّ أنّ التركيب خرق للسكونية المعجمية، وتجاوز للتحديدات الحقلية الدلالية من خلال مايكسبها من حدة تنبع من أنساقه أولاً قبل أن يلبسها السياق ألواناً من التحول.، في حدود قواعدية اللسان. عندها تغدو مهمة إدراك التركيب مهمة جمالية لأنها تتصدى له من خلال الأدبية لا من خلال القواعدية، ذلك أن تحليل التركيب: "هو تفجير لهياكل لغة ما بإبراز كيفية الانتقال من الدال إلى الدلالة"(33).

وإذا كان التشكيل النحوي من شأنه -وفق قواعديته- تقييد المعنى وتحديده في عمليات التقديم والتأخير، والحذف والإضمار والتأويل والمسند والمسند إليه، فإن ذلك لايحملنا أبداً ونحن ننظر إلى التركيب مكوناً يتفاعل فيه المستوى الصوتي والمستوى الصرفي والمعجمي والنحوي -على قراءة واحدية- إذ: "ليس من الضروري بداهة أن يكون المعنى في التركيب النحوي أو العمل الشعري من حقل الدلالات الأولى التي يمكن أن يطلع عليها بطريقة أقرب إلى قراءة المعنى في المعجم. هذا إهمال لفاعلية النظام النحوي أو نشاط المعنى ألا يُعدّ من التحليل الجمالي في شيء أو ينتمي إليه من حيث هو والذي هو أصبح في التحليل الجمالي يعوق هذا التناول أو يعبر عن تناول جديد، ويشجع على الذوق الوجداني لطابع التعبير، ويلح على علاقة الظاهرة بالتركيب والسياق"(34). ودراسات الخطاب من وجهة تركيبية معناه البحث في دلالته لأن الصفة القواعدية فيه مجردة من الدلالة تحيله على الغموض "الجنوني" الذي يفقد التركيب قيمته التواصلية والجمالية في آن واحد إذ ليس الغرض من تحليل التركيب إثبات صحة القواعدية وسلامتها، وإنما المسك على التنوع الدلالي وتجدده مع كل قراءة لأن: "العمل الأدبي تتقاسمه علاقات ثنائية. تتمثل في العناصر الحاضرة والغائبة، وبالتالي السياق والخلاف.. لذلك فالمظهر الأول مظهر تركيبي والثاني دلالي"(35). فتمظهر التركيب الخطي، بنية سطحية تحكمها الدوال فتشكل عنصر الحضور فيه، أما البنية العميقة فغياب، يندسّ في

ظلال كل دلالة تحيل علـى أخرى تتحول بدورها إلى دال يتوقف علـى الفعل القرائي الثاقب.

د-**المستوى الدلالي:** ويتصل هذا المستوى بتحليل المعاني المباشـرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمـة الخارجيـة عن حدود اللغة والتي ترتبط بالمجال النفسي والاجتماعي والإشاري عامـة، وتمارس وظيفتها علـى درجات متفاوتة في النثر والشعر(36). إذ أن الدلالـة تتحدد بشرطين متلازمين: داخل النص وخارجه: "فأما الجانب الأول فيتمثل في أن المعنى لايحصل إلا في نطـاق علاقات سياقية، وأما الجانب الثاني فهو أن المعنى لايصبح دلالة إلا عند ارتباطه بالإحالة (reference)، ومن هنا فإن الوظيفة الدلالية تتم أفقياً على مستوى علائقـي سياقي وعمودياً على مستوى مرجعي"(37). ومرد ذلك إلى أنّ الدلالة المعجمية قاصرة على تحديد البنى الإفرادية لأن مايكتنفها من تعدد قد يكون مثار كثير من الإرباك والحيرة لدى المتلقي، ولهذا السبب كان علـى علـم الدلالـة (semantïque) أن يقف عندها فيميز فيها خمسة معان:

1-**المعنى الأساس:** وهو الشائع القائم بين البـاث والمتلقـي وعليه يتوقف مبدئياً شرط التواصل كدلالة الأسماء على مسمياتها دلالة واضحة.

2-**المعنى الإضافي:** أو العرضي أو الضمني وهو مايملكه اللفظ من دلالـة إلى جانب معناه الأساس وتصوره الخالص وهـو يفتقر إلـى صفـة الثبـات وإنما تتحكم فيه الثقافة والخبرة والوسط.

3-**المعنى الأسلوبي:** وفيه تتحول من اللفظ إلى النسق، ومايشيع فيه من معاني ملازمة للظرف الاجتماعي والبيئي المستعملة كما يحمل كثيراً من ميزات تخصصه ومركزه.

4-**المعنـى النفسـي:** وهـي خاصيـة أخرى قد يكسبها المستعمل لألفاظـه وتراكيبه على السواء من خلال دواعي نفسية خاصة تمليها حالته ووضعه ساعة الاستعمال، أو تتوالد لديه من خلال سلوك معين مـلازم، أو ارتباطها لديـه بما يجعلها مدعاة الإثارة ذات انفعال فيه.

5-**المعنـى الإيحائي:** وهـو مـايرتبط فـي البنيـة الإفراديـة إما فـي جانبهـا الصوتي أو تشكيلها الصرفـي بجملـة مـن الإيحـاءات تـتراكب، فتكون صورتها الدلاليـة عنـد المتلقـي وقـد ربطها "ستفن أولمان" بالتـأثير الصوتـي والصرفـي والدلالي جملة واحدة (38).

ويكشف علم الدلالة تراكب هذه المعاني، وسريانها في الأثر الأدبي بدرجات متفاوتة تجعل التحليل الدلالي مهمة محفوفة بالمزالق، خاصة وأن سبر هذه المعاني يحتاج إلى قراءة ثاقبة لاتتوقف على مايقدمه الأثر جلياً واضحاً، بل تتعداه إلى الكشف عن طبيعة كل معنى وتحديد وتيرة تردده في النص، فيكون سمة غالبة يمكن اتخاذها مدخلاً إليه في التحليل الأسلوبي.

6- **المستوى الرمزي:** يجعل "يونغ" الرمز أفضل وسيلة للتعبير عن الأشياء المجهولة نسبياً إذ يقول "يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي، حقيقة ندركها ونسلم بوجودها. والتصوير الرمزي هو الذي يفسر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبياً فهو لايمكن أن يكون أكثر وضوحاً أو على نحو متميز"(39) إذ هو ليس تلخيصاً لما يرمز إليه ولا مشابهاً، إنه صياغة. ومن هنا كان المستوى الرمزي تركيب يتخطى المعطى الدلالي إلى معطى آخر لاتمسكه الدلالة بقدر ماتصوغه فقط، ويبقى بعدها متحرراً يمتح وجوده من ذاته وفاعليته، ذلك إن كانت العلامة تؤول إلى العالم الفيزيائي، فإن الرمز يؤول إلى قيمة وظيفية وحسب لأنه إنساني، فالوعي الرمزي: "يثبت بالصورة الحسية أمراً كلياً فوق المحسوس، بل إنه يستحوذ بطريقة ثابتة على الكيف الحسي للصورة، أو أنه ليختلف عنها في ظهوره مشرئباً بدلالة مجردة، بينما تبدو الصورة بشكل سائد ذات طابع حسي عيني"(40).

ويضفي التجريد الرمزي على اللغة الأدبية سمات تخلق فيها ألواناً من التحول والتقلب تجعل كل مقاربة مدخلاً إليها بالغ التنوع والتعدد مما يعسر الفعل القرائي ويجعله ضرباً من المغامرة المستمرة، والتي لاتنتهي. ونلمح ذلك من خلال وصف "كارل فوسلر" للغة الرمز الشعري وهو يتناولها بأبعادها المختلفة على أنها: "فردية وعالمية، قومية وشائعة، موقوتة وأبدية، ضاربة بجذورها في البيئة ومزودة بأجنحة الروح، مفهومة وعالية على الفهم، منفتحة على الفهم اللانهائي والتنوع الرومانسي، وتفكك الحياة، ومغلقة على حدسها وإرادتها المبدعة"(41). وهو وصف متأرجح عنيف لايقيم المقاربة القرائية على وتيرة واحدة بل يشدها من النقيض إلى النقيض، حتى تغدو اللغة نهاية الأمر تعلة، ينطلق منها الفعل القرائي بعيداً عن أجواء اللغة إلى عوالم الرمز ذاتها في كونه تجسيد لما ورائية اللغة.

ويبقى المستوى الرمزي في القراءة البنيوية انفتاح مستمر على الكون

الإنساني بأبعاده الأسطورية والأنطولوجية والاجتماعية والنفسية، تؤطره التصورات والأخيلة تارة وتارة يفد عليها من أبواب الاستعمالات الحرة كإشارات خارجة عن الإشارات ذاتها، متحرراً من شروطها المادية والمعرفية القبلية ليكسب في كل صياغة مادة آنية تحيل على موروثه على جميع الأصعدة التي حددها "كارل فوسلر" من قبل.

ويظل المستوى الرمزي أشد خطورة من المستويات السابقة لأنه تتويج لها وقد تحررت الدلالة من سلطة الدليل، وغدت اللغة مصادرة مستمرة لذاتها عبر تآكل دوالها في آتون الرمز المتحرر. ويشكل الرمزي -أخيراً- خاتمة التحليل البنيوي للأثر الأدبي والذي يفصح عن أدبية النص في شكل متكامل، وهي رحلة تبتغي "تحويط" الأثر الأدبي من جميع جوانبه داخلياً وخارجياً، مدركة أن السياق ينبع منه: من خلال لغته في مستوياتها المختلفة تحيل عليه "مرجعياً" كل مرة لتزداد غنى وإخصاباً. إلا أن القراءة البنيوية لاتنساق وراء هذه الخطوات في كل إجراء، وإنما قد تقصر همها على مستوى معين مغضية الطرف عن غيره، مستفيدة من حضوره في تشكيل الخطاب. ذلك مايجعلها تعتمد عناوين فرعية لتحديد ماتريده، وكأنها تعلم مسبقاً استحالة ريادة المستويات جملة وعلى صعيد واحد من الإشباع والدرس. إلا أن الحديث المنهجي يقتضي هذا التصور ويفرضه، وإن كان بعض الدارسين وهو يقصر أداته على القصة، ومن الوجهة النفسانية لايضع بين أيدينا إلا خطوتين اثنتين:

أ- **الخطوة الأولى**: ويسميها الوحدات الشكلية، ويقصد بها: الشخصية والأحداث ومراحل السرد ووحدات المعنى: من طبقة وزمن، وصيغة، وهيئة وتمظهر شكلي، وخطي.

ب- **الخطوة الثانية**: وهي نفسانية لأنها تنصب على مراحل التشويق العاطفي، وعلى القيم الوجدانية والانفعالية (مأساوية، شهوانية، هزلية) وتعليمية.

ثم يختم خطوته قائلاً: "وهكذا يكون التحليل البنيساني النفساني تحليلاً للمضمون كاملاً بنيانياً، ونفسانياً، واجتماعياً، وجمالياً وأسلوبياً" (42) خلافاً لما نجده عند "تودوروف" وهو يتحدث عن لغة الشعر فترسّم في حديثه المراحل السالفة جملة. لأنه يعتقد أننا إذا أردنا أن نصف قصيدة شعر وصفاً استقصائياً أن نضع أنفسنا -وعلى التوالي- في مستوياتها المختلفة: من صوتية وموسيقية وصرفية، ونحوية، ومعجمية، ورمزية، ونأخذ في الاعتبار -وهاهو الأهم-

علاقاتها المتبادلة (43) على أساس أنها مستويات وثيقة الصلة فيما بينها: حميمية اللحمة يستحيل عزلها عن بعضها، تمثل فيها القيم الصوتية نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية.

وقد نشارك "جاكوبسون" قناعته اليوم، حيال القراءة البنيوية القائمة على علم اللسان لأنها قناعة يفرضها واقع الأشياء، وتكشف حقيقة النص، ولو على قاعدة المستويات إذ يقول: "جميعنا الآن متأكدون أن اللغوي الذي يَصِمُّ أذنيه عن الوظيفة الشعرية للغة، والباحث الأدبي اللاّمبالي بالقضايا اللغوية وغير المطلع على الطرائق اللغوية هما أشبه بمفارقات زمنية واضحة"(44).

5-مأزق البنيوية:

لم يشكل نموذج التحليل البنيوي -كما رسمناه- دفعة واحدة، ولكننا نعتبره ثمرة جهود متضافرة، تدرجت شركةً بين باحثين كان همهم الأول، إرساء المنهج على قواعد سليمة، تفصح نهاية الأمر عن أدبية الأدب، من خلال نظرة كلية تحكمها اللحظة الثانية من فعل التركيب، وفي أذهانهم حضور قوي للقوى المضادة، والتي سارعت للكشف عن خطر مقولة: "البنية" في مستواها المذهبي، لأن البعض يريد لها أن تكون حاملاً معرفياً باستطاعته أن يدخل المعرفة الإنسانية في شتى مجالاتها. فكان عليهم، وهم يشكلون المنهج تدارك تلك الخطورة، بفتح مستويات التحليل على فاعلية السياق المنبثق من اللغة ذاتها. مما لاينفي عن البنية فاعليتها ولايسلبها ديناميكيتها، ويضفي عليها انفتاحاً من شأنه. أن يزودنا بقابلية لاتلغي الواقع والتاريخ، بل تتجاور معهما، وتتفاعل في جدل مستمر، يسترجع القيم المستلبة: فـ "دي سو سير" أو "جاكوبسون" أو"ليفي شتراوس" لم يزعموا قط أن البنية تغطي كلية القابل للمعرفة، بينما تزعم البنيوية المذهبية والمجردة أنها ترد كل واقع إلى البنية من دون أن ترجع أبداً من البنية إلى النشاط الإنساني المولد لها، ومن دون أن تعرف أبداً كما تقتضي ذلك بنيوية جدلية، بأن المنهج البنياني لايمكن أن يدلل على خصوبته إلاّ بتكامله مع المنهج التكويني الذي كان "هنري فالون" في أرجح -الظن- أول من أعطى مثاله على صعيد العلوم الإنسانية" (45).

والمفارقة قائمة إذن -بين تصور البنيوية مذهباً، يقيم نفسه كوريث للوجودية يتزعم محاولات التفسير الوجودي، وبين البنيوية منهجاً همه تفكيك الموجود وكشف علائقه -وقد عملت خيبة الوجودية على إفساح المجال للمشاريع

البنيوية كي تتخلل المجال الإنساني لبنينة مسالكه بالمخططات والتصاميم وقولبة العواطف وردود الأفعال، وفق صيغ جاهزة. مما قصر المبادرة الفردية إلى درجات دنيا، وسلبه من قدرة التصرف كذات، وتخليص الفعل التاريخي إلى صراع بين البنى، فلا تكون ثمة حاجة للرجوع إلى النشاط الإنساني المنتج لها(46).

وتغييب الإنسان هو الذي أتاح للبنيويين الجدد إعلان مقولة "موت الإنسان" على لسان "ميشال فوكو" لأن: "مايتأكد في أيامنا هذه ليس غياب "اللّه" أو موته بقدر ما إنه نهاية الإنسان.. إن الإنسان سيختفي" (47)، أو كما أكد "شراوس" بأن العلم بدأ بدون إنسان وسينتهي بدونه.

وتعديل المنهج وفتحه على السياقات المختلفة تدارك للغلو المرعب الذي خلقه التصور المذهبي للبنيوية والذي خلق نظرة جذرة تجاهها عامة، فكان إعلان "جارودي" حسماً للمفارقة للفصل بين التصورين، قائلاً: "نقر بمشروعية البنيوية كنهج علمي للاستقصاء، لتحليل مستوى محدد من الواقع الإنساني والاجتماعي، ننبذ البنيوية عندما تزعم أنها فلسفة تعطى عن الواقع الإنساني تحليلاً جامعاً، وتنفي من هنا بالذات آن الخلق وآن الذاتية. والبنية في الحالة الأولى توسّط لاغنى عنه ولابديل، وفي الثانية استلاب مُعقم"(48). وذلك أنه من غير الصائب أن ندرس الممارسة الإنسانية في تطورها، كدراستنا للناتج المتموضع لهذه الممارسة لأن الناتج متبنينٌ يمثل آنا واحداً عكس النشاط الإنساني في مجمله وسيرورته. لأن ذلك سيوقع الباحث تحت طائل صنمية البنية، التي ستتخذ بعداً أنطولوجياً، بدلاً من حقيقتها العلائقية الفعلية، بصرف النظر –مؤقتاً– عن مشروطيتها وتاريخها.

والملفت للنظر حقاً أن اجتهاد البنيويين الجدد في إقصاء الإنسان يقابله جهد الألسنيين عامة في تطعيم منهجهم بأبعاد شتى تنفتح على التاريخ والأنثربولوجيا والاجتماع وعلم النفس.. لأن الفرد في حقيقته جملة علاقاته الاجتماعية، ولأن الإنسان: "هو منتج كل ماهو إنساني... والبشر هم الذين يخلقون اللغات والأساطير والأديان والمجتمعات"(49).

قد يكون الباعث وراء انفتاح الألسنيين تحجر الدراسات التي سجنت نفسها في النموذج اللغوي فوقعت أسيرة الوصفية والمعيارية، وغابت عنها بواعث المبادرة الإنسانية، وكشف الإجراءُ عن نسخ مكرورة للتحليل، حتى وإن اختلفت الحقول مما سمح بالقول، أن نتائج كل تحليل مبني على النموذج اللغوي تنطلق

من نظرة سابقة أصلاً للعملية الإبداعية(50). فالوصف المحايد للخطاب الأدبي لابد وأن يثير سأماً لايبعث على أية حيوية، مما حدا "ببارت" إلى القول: "إن الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتفالاً، بل أن الخطاب حول النص لايمكن أن يكون هو ذاته إلا نصاً"(51). وقد غذى مبدأ "الحياد" ردوداً عنيفة تصدت للمنهج في شكله اللغوي محاولة زحزحة الاقتناع المترسب في كونه طريقة مُرضية للقراءة من دون تحديد العلاقات بين جميع البنى وجميع الاستجابات في القارئ سواء الواعية منها وغير الواعية لأن: "استحالة رسم وتقييم هذه الاستجابات تضع حداً لقدرة أي طرائقية في إقرار قيمة ومعنى أي قصيدة، فالادعاء أن مثل هذه الحدود غير موجودة، مسؤول عن كثير من الهراء الذي صدر من نقاد الأدب مهما كانت قناعاتهم"(52).

وحقيقة ذلك العدل هو الإدراك الجديد لحقيقة البنية الأدبية مادامت: "ليست شيئاً حسياً يمكن إدراكه في الظاهر حتى ولو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر وتعدّ البنية ذاتها شيئاً وسيطاً يقوم فيها وراء الواقع"(53). بل لايمكن تصورها إلاّ من خلال اعتبار الأثر الأدبي بنية واحدة ذات مستويات متعددة يتولاها التحليل "المستوياتي". عندها يمكن اعتبارها شيئاً قائماً وراء الواقع، فهي تتصل أساساً بتركيب النص، وتناط بفعل التأويل وحده. لأن التأويل: "يتوقف على شخصية الناقد، وعلى عصره وموقفه الأديولوجي، ولكي يتم التأويل عناصرها، فإنه يدمج في داخل نظام –ليس هو نظام العمل نفسه– وإنما هو نظام الناقد"(54). فإدراج التأويل والزج به في بنية الخطاب، تجاوز واضح للوصفية والمعيارية وإبطال لمقولة الوصف الحيادي للعمل الأدبي، واعتراف بقصور الطرائقية البنيوية التي عزلت النص عن السيرورة التاريخية والزمنية. ذلك أن التأويل يستمد مرجعيته من السياق جملة وهو يحاول النص في مستوياته المختلفة.

6-القراءة البنيوية العربية:

شهدت القراءة البنيوية العربية ثلاثة تيارات متزامنة متحت مادتها من النقد الغربي ممثلاً في أقطابه ومدارسه، فكانت هي الأخرى:

1-شكلانية.

2-بنيوية توليدية.

3-بنيوية أسلوبية.

ومايجمعها على صعيد واحد، هجومها الشرس على المناهج التقليدية، ومحاولة طي صفحة الماضي النقدي لتطرح نفسها بديلاً حاسماً مسلحاً بالعلمية والموضوعية، هدفه الأساسي وصف الأثر الأدبي والكشف عن مكوناته من خلال آنين: آن تحليلي، ينحو المنهج اللغوي، وآن تركيبي يسعى إلى إعادة بناء الأثر من خلال نص جديد، يكون بمثابة القراءة الناقدة الملتزمة العلمانية. كل ذلك وهي تضع نصب أعينها النموذج الغربي وشعبة التيار ومقولاته، وكأن التيار اللغوي الذي كان سائداً من قبل، جدد الثوب فكان إما شكلانياً أو أسلوبياً، وتحول النقد الماركسي إلى بنيوي توليدي، ليلتحق بركب "غولدمان" و"زرافا" و"لنهارت".. حتى يظل في نفس الفلك الأيديولوجي الذي تغذى منه سلفاً.

واعتبار لغة الإبداع لغة مكثفة لايمكن الإمساك بدلالاتها إلا من خلال تفكيك بنيتها، الشيء الذي آل بها إلى التقديس "صنمية" البنية، والتي ستقضي تعدد الفعل القرائي المتحرر من الضوابط التقعيدية الجاهزة، بل ترد إلى فاعلية التأويل، الذي يناط به غالباً مهمة تحليل اللغة والتعرف على علاقاتها المتشابكة، ومن ثم الولوج إلى ضبابية الغموض وبلاغته الانزياحية دون أن يهمل روغان الرموز فيما وراء هذه اللغة. مؤمنة أن الفعل القرائي -وهو يسلك هذا المسلك- لابد وأن يكون هو الآخر إبداعاً يزرع الحياة في الكل المتشابك. إلا أن المبالغة في هذه الإجراءات ولّدت نمطاً من الكتابة تميل إلى جدولة استنتاجاتها في نظم ترميزية رياضية أحالت لغة النقد على جفاف سرعان ما أثقل كاهل النقد وعسّر مهمة هضمه، وقضى على عناصر التشويق فيه، وفتح باباً عريضاً للتساؤل حول جدواه. فهل جاء النقد ليقرب الهوة بين النص والقارئ؟ أم عمل على حفرها وإلقاء ظلال الغربة بينه وبينها؟ وهل هو جري سطحي وراء التبعية العلمية وبريقها الخلاب؟ ومامصير الخصائص الفنية التي يتعذر إدراجها في الجدولة الهندسية والتي تقع غالباً خارج اللغة؟ وهل أصبح الفعل النقدي إرضاء للمنهج على حساب النص؟ مادامت معظم الجداول والرسوم غير معللة تعليلاً إجرائياً يخدم الدلالات المنبثقة عن النص!..

لقد كان هذا التساؤل مدعاة -مرة أخرى- إلى تجاوز الطرائقية الانصراف عنها إلى تدارك القارئ ووضعه الموضع اللائق به في قانون التواصل الفني، وإرساء مفاهيم جديدة تخول للناقد الالتفات إليه، وتحرير المنهج للأخذ بيده تحقيقاً لجماليات النص. خاصة وأن الطرائقية البنيوية تقصر غالباً على إقامة الحدود

بين النص الجيد والرديء مادامت لاتأبه إلاّ بالتفكيك، والغلو فيه.

1-القراءة الشكلانية:

تبلورت القراءة البنيوية الشكلانية عند جماعة من النقاد العرب، في اتفاقهم على أن مدارها، يقوم على المقاومة العمودية للأثر الأدبي، وضرورة تجاوز الشرح والتفسير الذي فقد توهُّجه في المناهج التقليدية إلى الملاحظة الدقيقة لأن المنظور الحديث يقتضي منها أن لاتقوم على الجمع بل: "على الملاحظة الدقيقة لاعلى الشرح التعليمي"(55) وهي ملاحظة منصبة أساساً على مستويات متضامة إلى بعضها بعض، يفككها المنهج إلى مناح مبنينة: "ولاسيما من حيث (البنية) الإفرادية والتركيبية، ثم من حيث الزمان فيه وكيفية تعامل الكاتب معه، ثم من حيث الحيز ورسم الصورة الفنية من خلال وضع هذه البنى، ثم أخيراً من حيث مستواه الصوتي"(56). تجعل الفعل القرائي الذي يقدمه "عبد الملك مرتاض"، صورة جديدة لاتلتزم "مستويات التحليل البنيوي" التزاماً أعمى، بل يحيلها على النص لتحدد طبيعته المناحي الضرورية لتفكيكه، وهو تصرف ذكي يعطي للنص سلطة إزاء الطرائقية البنيوية، فلايسعى الجهد النقدي إلى إرضائها، بقدر مايكون همه الأول إغناء النص. ذلك أن التطبيق الشامل للطرائقية في تدرجها لايولي الأثر الإبداعي خصوصية ما. الشيء الذي ولد نسخاً مكرورة للتحليل البنيوي.

إن عرض المنهج بهذه الصورة والتي تأخذ في اعتبارها طبيعة النص أولاً، يتيح للمنهج خاصية التعدد وتجعله سبباً قائماً وراء النص تحدده وسيلةً لاغايةً سابقة عليه، تفرض نفسها على المحلل وتستهلك جهده في مطالب، قد لاتغني هذا النص ولاتخدم ذاك. بل تجعل المنهج أفقاً مفتوحاً يتسع لكل تنويع إجرائي يتبع طبيعة النص، ولايجعل هذا الأخير تابعاً له. ذلك أن النص: "لايمتنع أن يدرس مرات مختلفات إما في زمن لاحق للدراسة الأولى، وإما برؤية منهجية مغايرة للأولى. بل إنا نذهب إلى أبعد من ذلك فنزعم أن النص الأدبي الواحد يمكن أن يدرسه افتراضاً على الأقل.. دارسون كثيرون ينتمون إلى مدرسة واحدة دون أن يتفقوا بالضرورة كل الاتفاق في دراستهم المتزامنة ولو اتفقوا لسقط التفكير وألغيت الفلسفة، وبطل الخيال، وقد يزداد هذا التمثيل إمكاناً حين تتعدد المدارس أو المناهج التي تعرض لتحليل نص أدبي واحد"(57).

ومرد هذه المطاوعة في المنهج المقترح عند "عبد الملك مرتاض" تستند إلى

اقتناعات ترسّبت من حقل الممارسة، فرفضت ابتداء أشكال النقد السائدة، والتي قامت على: "حصر النتائج وإصدار الأحكام الجمالية حول النص الأدبي المدروس، فإن النقد الجديد يرفض هذا المسعى ويشرئب إلى أن يعدّ النقد مجرّد نشاط ذهني يساق حول نص آخر دون أن يسعى بالضرورة إلى اتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل"(58).

ويزداد الاقتناع رسوخاً لدى الباحث حين يتجاوز "صنمية" المنهج وسلطته ويعمل على التجرد منه ابتداء، ودخول ساحة النص (محرماً) حتى يتيح للأثر فعل فعله فيه فتتحدّد الزاوية المناسبة للولوج، وتتميز الأداة وتتحدد كيفية التعامل معها، قبل استخدامها مبضعاً في متن النص. لذلك نراه لايجد غضاضة من الإعلان صراحة عن ذاك (التجرد) قائلاً: "تلج عالم النص الأدبي عادة بدون رؤية مسبقة، وربما بدون منهج محدد من قبل، ولو أن ذلك لابد من أن يكون متصوراً في الذهن على نحو ما، وفي دائرة المنهج الحداثي القلق الذي يتطلع أبداً إلى تجديد نفسه وعدم الاطمئنان إلى مساره"(59).

بيد أن ذلك لايكون دائماً دون خطورة تذكر لأنها "مغامرة" مستمرة يحذر الباحث بقية الدارسين من مغبة الوقوع فيها: "إننا لاننصح القارئ بأن يتخذ من تصورنا هذا نظرية نقدية يروج لها ويتعصب... " لأن القضية ذاتها لم تستقر لدى الباحث نفسه بل هو طلب عزيز: "سنظل طوال الدهر ننشده ونصر على نشدانه حتى يقع لنا على النحو الذي نريد أو الذي يقترب مما نريد، فهل سنبلغ من بعض أمرنا ذلك شيئاً"(60).

وإذا كانت القراءة البنيوية الشكلانية عند "عبد الملك مرتاض" قد تلوّنت وتحولت وتقمصت أشكالاً عدة في بحثها الدؤوب عن الطرائقية المناسبة، فتجاوزت الشكلانية إلى رحاب السيميائية، ومازجت بينها وبين التفكيكية كخطوات إجرائية، هدفها تجاوز الطرح النظري إلى الممارسة القرائية الفعلية التي تحاور نصاً واحداً في كتاب واحد.. ثم ترى ضرورة العودة إليه مرة أخرى لقراءته ثانية لأنه: "مهما استكشف القارئ (الناقد) من أبعاد النص وعناصره، ومكامنه ومجاهله، فإن ماسيكتشفه يظل في رأينا مجرد صورة واحدة من صور القراءة، ولايجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من العسير التسليم بها. ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر المزيف"(61) فإنه من العسير -تباعاً- أن نسميها بالقراءة الشكلية، وإن كان مبتدى القراءة عنده شكلياً مع "النص الأدبي من أين وإلى أين"؟. فإنها أضحت (قراءة) مفتوحة إلى

حدود بعيدة على منجزات النقد الحداثي تتمثله بوعي من خلال طبيعة الإبداع العربي وظروفه ولغته، وترى للسياقات المختلفة حضوراً فعالاً في إبراز لعبة تفاعل الدلالات، ليس في حدود النص الخطية، بل عوالم السمة والتواصل الفني والجمالي عامة.

ذلك أن الوقوف عند حدود الشكلية خليق بأن يفضي إلى ميكانيكية جافة، تقوم على تفتيت النص وحسب، فتمزّعه جثة هامدة، ولاتعمل على إعادة بعث الحياة فيه كما أعلن "حسين الواد" في محاورته "للبنية القصصية في رسالة الغفران": "ولعملي هذا حدود هي حدود المنهجية التي ألتزم بها، عندما رأيت أن أقتصر على الجانب الشكلي، والشكلي فقط كمرحلة أولى"(62). ثم يرجئ الخطوة الثانية "دراسة المدلول" لدراسة تالية... وهو تصرف واضح في مستويات التحليل البنيوي تحدّده رغبة الباحث. فتوقفه عند حدود الشكل لاعتقاده أن الشكل هو مايسمح لأجزاء الأثر بالدخول في علاقات غير اتفاقية، وأن المعنى رهين التركيب الواعي للأجزاء التي تكوّن الأثر... إن الشكل في حد ذاته كلام وأن التعرف على قواعد سير هذا الكلام يفتح آفاقاً جديدة في التعرف على الإنسان: إذ أن "الإنسان المتعقل سيُستبدل بـ "إنسانِ الدلالات"(63) وهو اعتقاد تترسب فيه إشكالية الخلط بين تصور البنيوية منهجاً وكونها مذهباً، والتي أقصت السياق كلية من دائرة اهتمامها حين غدت فكرة "الإنسان المبنين" رهينة التفكيك والتركيب والتوجيه والقولبة، كما أثارها "روجي جارودي" في ستينيات هذا القرن.

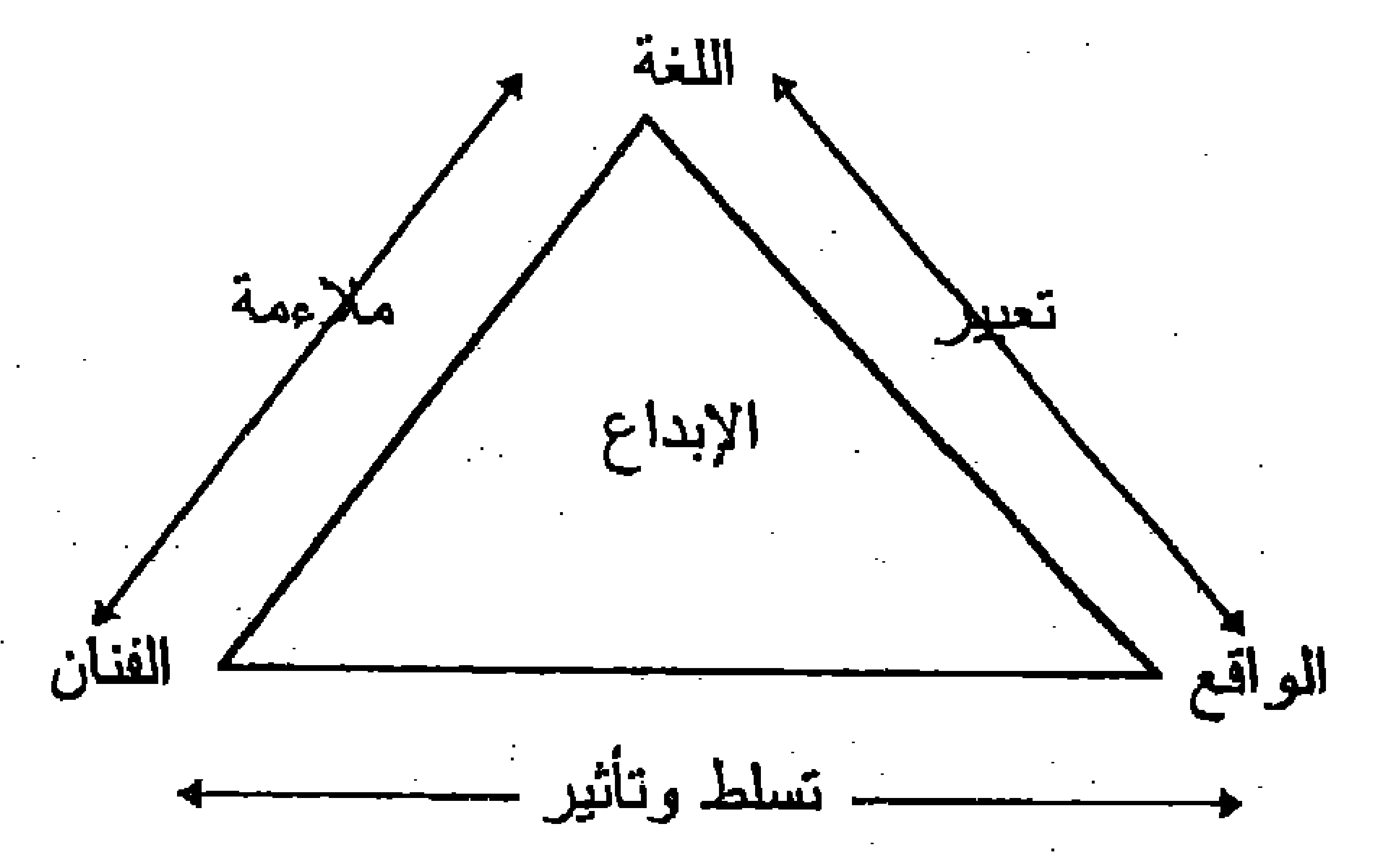
قد يشفع لهذا الباحث حداثة الموضوع، وعدم توضح معالم المنهج فيه على المستوى العربي في مطلع السبعينيات إلا أن تأكيده في مفتتح بحثه على أن: "الهيكلية طريقة للعمل أكثر منها موقف فكري".(64) إدراك واضح لخطورة المزج بين التصور المذهبي والإجراء المنهجي كما ألمحنا إليه سابقاً، والالتفات إلى الجانب الهيكلي في البنيوية الشكلية ينطلق أساساً من مسلمة تقدس المعطى اللغوي وتضع فيه حقيقةَ الإعجاز الفني، لأن كل نص في زعمها يمثل مستويين: مستوى إخباري -وهو مناسبة تحريضية للمشروع الفني- ومستوى إشاري غير مباشر، وهو ما تزخر به اللغة وراء الدال: "والمستوى الإخباري يبقى أكثر ارتباطاً بالمناسبة التاريخية، بينما يُفلت المستوى الثاني من المناسبة والظرف المحدد، ويمتلك القدرة على البث المتجدد، بحيث يخاطب أجيالاً عديدة. وبين المستويين علاقة تفاعل وإضاءة، والمستوى الثاني هو الذي ينتشل المستوى

الأول من النثرية، وهو بالتالي جوهر العملية التقنية"(65).

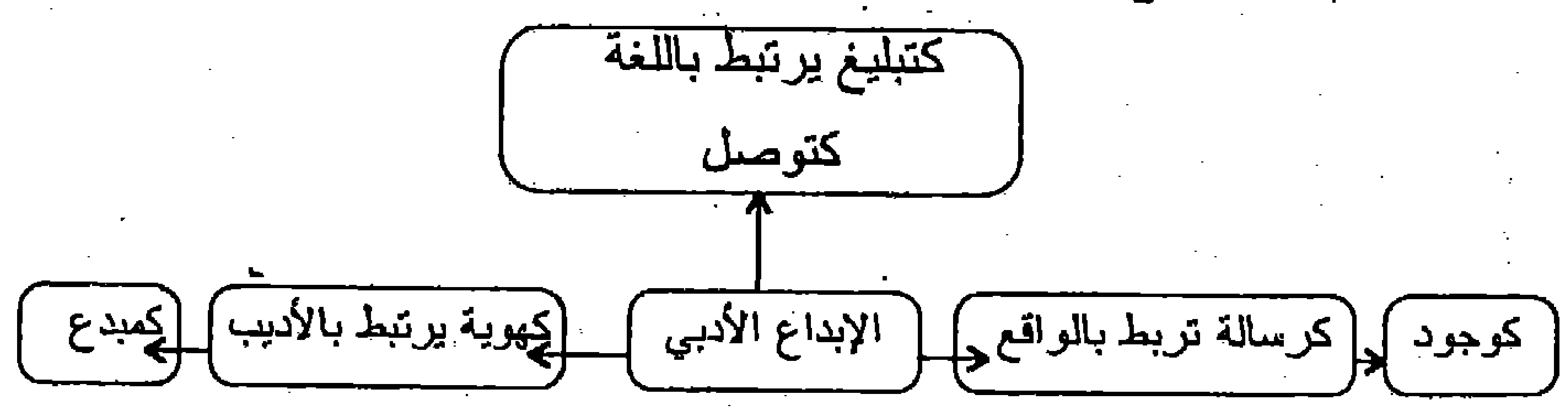
وإلغاء السياق وتمييعه بهذه الصورة، يحتم انبثاقه مرة أخرى من صلب النص فهو سياق مصنوع، تصنعه اللغة وتحيل عليه في مستوياتها المختلفة (صوتية، معجمية، دلالية، رمزية) وكأن لاشيء إلاّ داخل النص.

لم تكن القراءة الشكلية وفيّة للتصورات النظرية التي انطلقت منها لأنها رأت فيها قيوداً جبرية تفرض على القارئ البقاء في زاوية الظل ولزوم الحياد وهو يلمس وراء الدال عالماً متموجاً زاخراً تتلاطم فيه الإيحاءات، فلم يقوَ على كبح جماح قلمه بل سجل عليه النقد اختراقات كثيرة انساق وراءها إلى ماوراء اللغة على صهوة التأويل ركضاً وراء الشعرية الأدبية. ولزم على تلك الانتهاكات تشكل مثلث مترابط الزوايا جسده "عبد الملك مرتاض" في قوله:

"للفن مادة هي الواقع المتسلط على الفنان، وللفن لغة هي التعبير عن هذا الواقع بأدوات فنية تتلاءم مع موهبة الفنان وتجربته واستعداده"(66).



فالإبداع الأدبي: "كهوية يرتبط بالأديب كمبدع، وهو كرسالة ترتبط بالواقع كوجود، ثم هو كتبليغ يرتبط باللغة كمادة التوصيل"(67).



إن القراءة الأولى للمثلث كما جسده "عبد الملك مرتاض" تكشف عن ضرورة التحول عن الشكلية إلى رحاب البحث عن مدارات أوسع وأرحب تمكن

القارئ من استغلال كافة المعطيات لتغذية القراءة الجادة. وقد طرحت القراءة البنيوية التوليدية فهماً جديداً يكسر حدود الشكلية، ويفتح مغاليقها على الواقع والصراع في آن، ويعيد للأذهان النقد الماركسي في ثوب "مبنين" هذه المرة.

ب-القراءة البنيوية التوليدية:

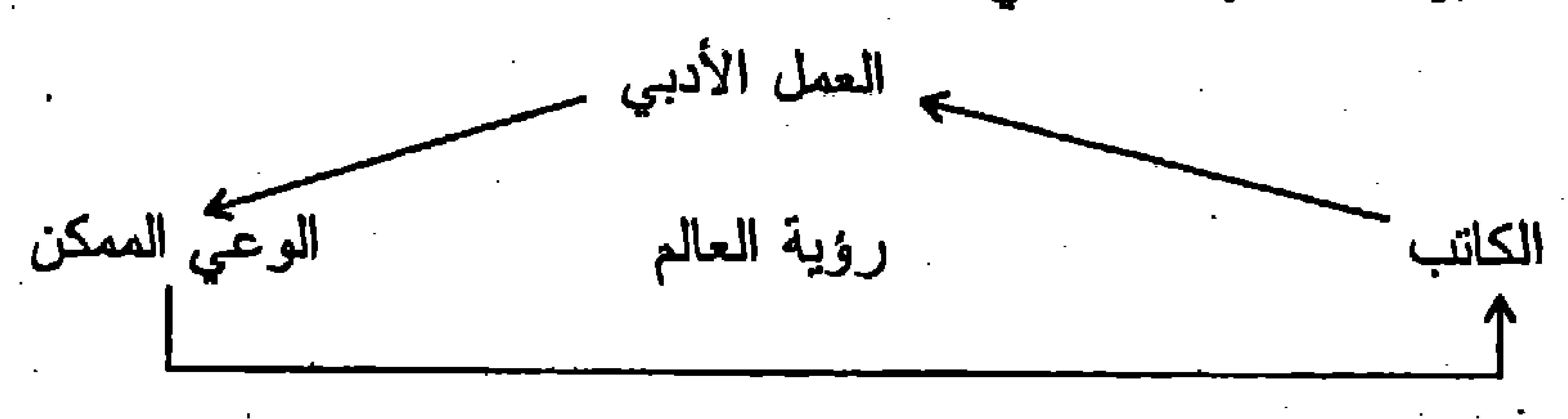
تتحدد ميزة القراءة البنيوية التوليدية من خلال الأعمال التطبيقية التي قامت عليها مستفيدة من روافد عدة يقتضيها المنهج، وتقع خارج النص. فتمدها بكثير من المعطيات المعرفية والتي تشكل حيثيات النص من تاريخ وعلم اجتماع وعلم نفس اجتماعي وأنثربولوجيا، أي بعامة ماتقدمه الحقول الإنسانية في نطاق المعرفة. وكأن هذه القراءة تهدف أساساً إلى الوقوف في وجه الشكلانية لترد الاعتبار للأثر الأدبي مركزة على خصوصياته المختلفة من: "دون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها"(68). فهي تقوم على مبدئين متلازمين، يتحدد الأول من خلال رؤية نصية داخلية، ويتميز الثاني برؤية سياقية يفضي الجمع بينهما إلى الحقيقة النصية التي لاتهمل الطابع الجمالي والفني للأثر الأدبي. ذلك ماجعل هذه القراءة أكثر حيوية وأكثر عطائية، تتأسس لغتها القرائية على عناصر تشويقية هامة، تبتعد عن جفاف اللغة الشكلانية. حتى وإن كانت تأخذ ببعض الأساليب الإحصائية، والجداول الهندسية التي أولعت بها القراءة الأخرى.

إن ترسّم المنهج في القراءة التوليدية لاتخرج عما قرره "محمد برادة"، وإن تلوّن عند بعض الدارسين في الإجراء حتى يتلاءم والهدف المزمع بلوغه، فهذا "محمد بنيس" يصف أدواته المنهجية في عمله "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" قائلاً: "حاولت أن أرتبط بالقراءات التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه مستفيداً من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية، عملاً بنصيحة "تروتسكي" في نقده للشكلانيين ومعتمداً على البنيوية التكوينية" (69) وهو وصف يكشف حقيقة هامة في العناصر المشكلة للبنيوية التوليدية عند هذا الباحث. لأن قيامها على هذه الصورة إنما جاء عملاً بنصيحة "تروتسكي" في رده على الشكلانيين، وتحقيقها على هذه الطريقة، تجاوز فعلي للقراءة الشكلانية، ولكن من خلال "تركيب" جديد لعناصر قرائية موروثة عن المناهج السياقية التقليدية، مضافاً إليها التصور الجديد الذي حققه "غولدمان" على خطى "لوكاتش".

فهي تركّب عناصرها من النظرة اللسانية وعلم الاجتماع الأدبي والمادية التاريخية وقوانينها التفسيرية للصراع بين البنيات التحتية والفوقية. لأن: "الرؤية النصية التي أطل منها النقد البنيوي الشكلاني غير كافية. ليس فقط لأنها تفترض سكون البنية وثباتها، بل كذلك وبالخصوص لأن الإبداع الأدبي يفقد الكثير من خصائصه عندما يختزل إلى مجرد مادة جامدة"(70).

وعليه فإن القراءة التوليدية وإن قامت على تشريح الإبداع من زاوية رصد البنيات وتفتيتها في خصوصيتها اللغوية يقتضي تجاوزها إلى علاقاتها الجدلية وتحريك سكونيتها، ومعنى ذلك: نقل مركز الاهتمام منها إلى السياق العام والذي يقدم لنا من زاوية علم الاجتماع، الإرهاصات التي تتعدى المبدع المفرد إلى الأديب الجمعي (الفاعل الجماعي) وتلك حقيقة تتجسد في صورة الجماعة التي تتعاون على حمل ثقل ما، حينها لايحق لأي منهم أن يزعم أنّه الفاعل، فيتحتم إذن الأخذ بمقولة الفاعل الجماعي الذي يشكل التجارب والممارسات والأفكار ويتفرغ المبدع الفرد في إخراجها وتشكيلها في ثوب فني ما(71).

والفاعل الجمعي، هو الذي يحقق "رؤية العالم" مادامت ليست واقعة فردية، إنما هي تكوين جماعي ينتمي بالضرورة إلى فئة، وذلك هو السر في الرجوع دوماً إلى السياق لأنه: "في كل عمل فني، بعدّ اجتماعي (منطلق من الواقع المعيش) وبعدّ فردي (منطلق من خيال الفنان) ولذا تفترض وجود آخرين غير الفنانين، لهم علاقة قراءة أو نظر أو سماع يتوخون من خلالها إيجاد رؤية أو أفق أو حل لمشكلة مشتركة للفنان وجمهوره"(72). وتتأسس رؤية العالم حسب "غولدمان" من الوعي الفعلي القائم المتجسد في الطبقة استناداً إلى واقعها وماضيها على السواء، والمترسب فيها وفي بناها التحتية. والوعي الممكن الذي يتصوّر على أنه مايمكن أن تفعله طبقة اجتماعية مابعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي. فكل عمل أدبي: "يجسد ويبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولايتوفر ذلك إلاّ للكتاب والمفكرين الكبار دون الصغار منهم الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما ويقتصرون على وصفه"(73) ويتم التكامل بين العناصر الثلاثة في دائرة تمثل التفاعل المستمر بينها.



وتفسر الدائرة المتحركة -دوماً- في إطار رؤية العالم انطلاقاً من خمسة زوايا متلازمة:

1-العلاقة الوطيدة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي على مستوى البنى الذهنية والتي تكون خلاصتها نشاط مشترك لجماعة ماحول موقف مشترك أوسع من أن تستقطبه تجربة أديب واحد مهما طال عمره واتسعت تجربته، فالبنية الذهنية هي نتاج التصورات الجمعية المجسدة في ثقافة الحياة الاجتماعية عامة.

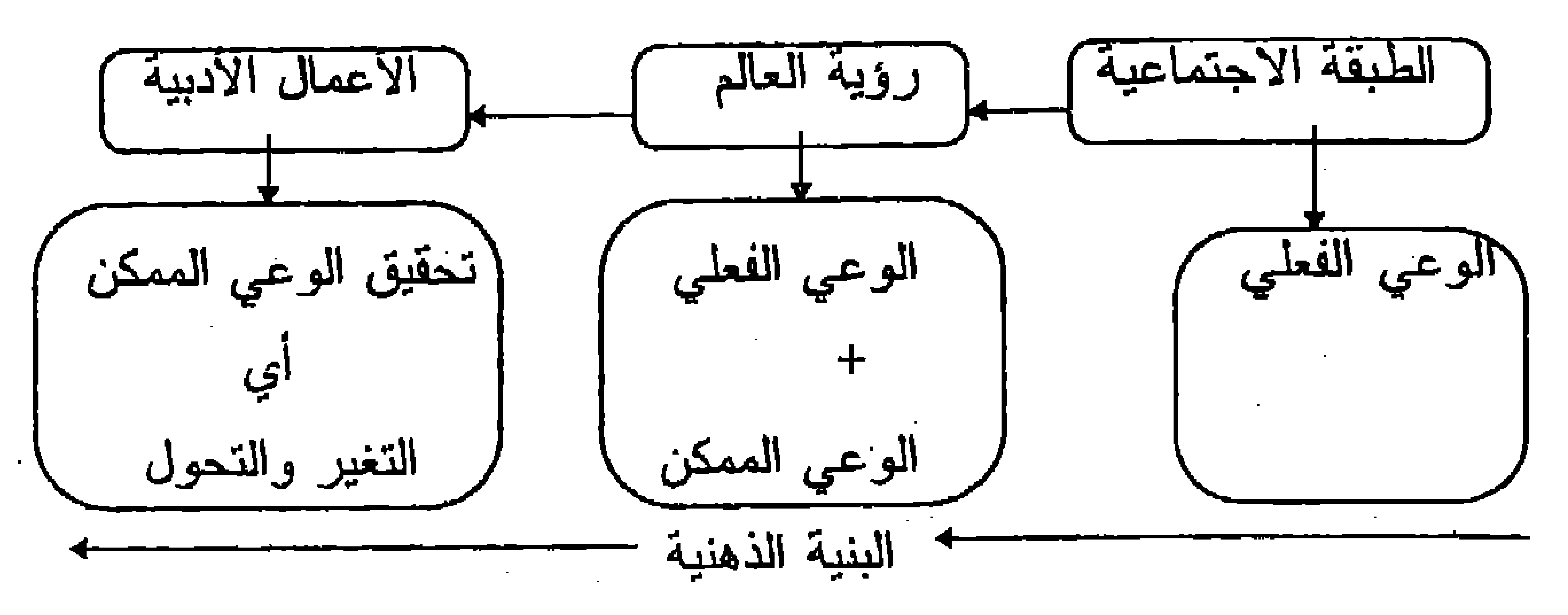
2-البنية الذهنية هي التعبير الفعلي للإبداع الأدبي يكون الأديب فيها مشاركاً لا خالقاً، فالعلاقة بين الإبداع والواقع تقوم عليها وليس على المضمون وحده.

3-قيام علاقة جدلية بين الإبداع الأدبي والبنى الذهنية أخذاً وعطاء وتحقيقاً للوعي الممكن.

4-يحتل العمل الأدبي مكانته اللائقة به خلال تموضعه في وسط البنى الذهنية.

5-تتبدى البنى الذهنية في صور شتى على مستوى الشعور واللاشعور(74). وانطلاقاً من تحقيق مفهوم البنية الذهنية وأبعادها من زاوية الوعي الفعلي، والوعي الممكن، تنتفي مقولة الدوافع السلوكية الفردية كما تتلاشى الحوافز الوجدانية التأثيرية قليلاً إلى حدود الفاعل الجمعي، والتشكيل الجماعي لرؤية العالم.

وتميّز الأديب في هذه الحالة قائم وراء عبقرية تجسيد الرؤية وإبرازها والتعبير عنها. لذا فالإبداع يوافق التطلع الجماعي ويلبي ماتأمله الجماعة وتنتظره في أفقها، فتحقق لها زبدة ماتصبو إليه كما يكون لها مصدر معرفة جديدة تحقق وعيها الممكن. هذا مايوحي للقراءة التوليدية اعتبار الإبداع الأدبي تلبية ذاتية للأديب ومن ورائه الفئة التي تعاضده وسعي دؤوب لتغيير الواقع وتحقيق الطموح الجماعي، وهي وظيفة دائرية دائبة الحركة إلى الأمام، لاتأبه للظروف ولاتتوقف عندها.



إن انفتاح القراءة التوليدية على التاريخ وعلم الاجتماع، ومقولات المادية الجدلية المتشابكة حوّل آلياتها إلى شروح مسهبة غطت أسباب الفهم، وطغت عليها، وبنت نتائجها على أحاديث أديولوجية رسمت نفس مسار القراءة الماركسية من قبل وحمّلتها نغمة "دعائية" تبشيرية يعلوها المنحى السياسوي الذي عمل على تغييب الأبعاد الأخرى المنبثقة عن مقولات الفاعل الجمعي والبنية الذهنية، والتي ربما أفضت إلى نتائج في غاية الأهمية لو هي تخلصت من الغائية الدعائية الضيقة. كما فوتت فرصة التحليل المنبثق للنص والوقوف على خصائصه الجمالية والفنية لأن عودة سلطة السياق -مرة أخرى- مشدوداً إلى خارج النص فرض رؤية خارجية يصعب حصرها في منحى واحد كما جسدتها الرسمة السابقة.

ج-القراءة الأسلوبية البنيوية:

إن تجاوز القراءات (شكلانية، توليدية، أسلوبية) جعلها تشكل رؤوس مثلث، تقف فيه كل قراءة في مقابل الأخرى، تنهج النهج ذاته وتتوخى غايات مختلفة فإن كان هم القراءة الشكلانية تفكيك النص، تفكيكاً آلياً محايداً قصد الوصف، وكانت القراءة التوليدية تسعى إلى إعادة الاعتبار للسياقات المختلفة، فإن القراءة الأسلوبية، تقف وسطاً تتوخى غايتين في الوقت ذاته: الإمتاع والإفادة، فيحقق البناء الفني غاية الإمتاع، ويجسد المضمون الفكري غاية الإفادة. إلاّ أن هذا الطرح لم يتحقق على هذه الصورة من الوضوح إلا بعد مخاض انتاب البلاغة القديمة تولد عنه علم الأسلوب، الذي قام عليه علم الأسلوبيات كصور إجرائية لمقولاته المختلفة في إطار التصور اللغوي الجديد معززاً بمقولات الألسنية والبنية وعلم النفس، وتحقيق الوسطية التي تتوخاها القراءة الأسلوبية، وذلك مادعا إليه "ستيفان أولمان" حين رأى أنه بإمكان علم الأسلوب أن يسدّ الفجوة بين

الدراسات اللغوية والأدبية، والوصول إلى الوحدة الجوهرية، والتكامل لتغطية جميع مستويات العمل الأدبي بنيوياً. ومن ثم تفجير الأثر الجمالي للنص.

فالأسلوبية تفهم اللغة في كونها إبداعاً، بينما ينظر إليها التحليل اللغوي كمجال للتطور والتاريخ، ويبقى الأسلوب اعتبار ذاته مصباً للقيم التعبيرية والجمالية معاً. ولايستبعد أبداً اعتبار الفكر اللغوي -هو الآخر- فكراً أسلوبياً مفعماً بالدلالة، ابتداء من الصوتي، والصرفي، والنحوي، والتركيبي... لأنها عناصر ماسيقت على ذلك الوجه إلا لتؤدي قيماً تعبيرية معينة، حتى البنى الإفرادية لاتشتطّ عن ذلك، لأننا نرى فيها طبقاً لحالتها: "معنى فكرياً بحتاً وآخر شخصياً عاطفياً يعود أولهما إلى ذكاء الإنسان، ويرجع الثاني إلى حساسيته وهما يمارسان تأثيرهما في نفس الوقت بطرائق مختلفة"(75).

فهي في وضعيتها الأولى تمثل روح الأمة في زمن المواضعة. أما في لحظتها الثانية فهي روح المبدع، والفرق بين الروحين: هو الفرق بين إرادة لاشعورية في الأمة تقتضيها الحاجة ويحكمها الارتجال، وإرادة واعية لدى الفرد يبدعها في شكل جمالي.

وتتوقف القراءة الأسلوبية عند "صلاح فضل" على أطر متدرجة: تبدأ بالبحث عن العلاقات بين الدال والمدلول: "عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة، وجميع العناصر المدلولة بحثاً يتوخى تكاملها النهائي، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها، وهنا تبرز -في تقرير الباحث- المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب، وهي التّماس بين هذين الجانبين: الجانب الطبيعي والمتمثل في الدوال، والجانب المعنوي، أو الروحي المتمثل في المدلولات"(76). ونلمح في حديث الباحث قيام القراءة على (حدس) القارئ وحدّته: لأن مهمة فرز العناصر الأسلوبية وتخيّر "أهمها وأخطرها" ليس بالأمر الهين (الذي يسهل) الذي يسهل الوقوف عليه. لأنه يتجلى بنسبية هشة، تحكمها طبيعة القارئ، واستعداداته النفسية والأدبية والوسط الاجتماعي... وخطورة الخطوة جعلت "ليو سبتزر" يعلن: "إن الطريق العملي الوحيد هو القراءة، وإعادة القراءة بصبر وبصيرة ويقين ورغبة، يوشك أن تكون ميتافيزيقية في الوصول إلى الحل، حتى لايلبث أن يتجلى لنا هذا الملمح الخاص".(77).

والإلحاح على التريث، وعدم التسرع في المسك على العناصر الأسلوبية وإلباسها شأناً ما في العملية التحليلية نجده كذلك عند "سبيلنر" حين يحذر من اعتبار الأسلوب مجرد زينة تحجب حقيقته كبنية تحدد قيمة النص الجمالية.

ولا تسلم القراءة الأسلوبية من الخطل، إلا إذا عثرت على أسلم السبل للولوج إلى عوالم النص، لذا كانت الانطلاقة أبداً حجر عثرة في طريق التحليل الأسلوبي، وهل تكون البداية من الصوتي، ثم الصرفي، على منوال النموذج اللغوي؟ أم أن إدراك الصوتي يحتاج إلى وقفات متأنية لاكتشاف الصوت الطاغي في العمل الأدبي والذي يضفي جواً جرسياً ماعلى جملة النص ودلالته؟ فقد رأينا "سبيلنر" يؤكد أنه كلما قرأنا نصاً برزت إيحاءاته فكيف نتعرف عليها إن لم يعد القارئ إلى ذاته يقيس درجات تأثيرها من خلال تجربته الخاصة؟(78). وهل يصلح القارئ معياراً للإيحاء في قراءة تتوخى العلمية وتنشدها؟ وهل ترجع المسألة نهاية الأمر إلى طريقة تشكيل العمل الأدبي ذاته، فمن بنيته ومن جملة عناصره تنبثق أنواع متعته الجمالية كما يراها "أمادو ألنسو"؟(79). وهو تصور حاضر في الفهم الحديث للأسلوبيات، والتي تنفر من النظرة التجزيئية لعلم الأسلوب: إذ ليس هناك -في زعمها- علم أسلوب جمالي وآخر لغوي، وثالث نفسي، بل هناك "كل" يدمجها في اتجاه واحد، يجعلها "جبهة" تواجه النص تكتسب مهمة لغوية بالنسبة للبواعث الدافعة إليها، وسمة جمالية بالنظر إلى الشكل الخارجي للقول والتأثير الناجم عنه، وجميعها حاضر في النص. وعندئذ يصبح علم الأسلوب معادل "فقه اللغة" إلا أنه يحاور النص من وجهة فنية وحسب.. إنه فقه جمالي(80). وقد يتوسع اليوم إلى أبعاد أخرى تشمل الواقع الاجتماعي والاقتصادي والنفسي السائد في المرحلة التاريخية للكتابة.

ويعلن "صلاح فضل": "أن المنظور الذي يرتضيه الباحثون اليوم يتجاوز حدود التذوق الشخصي، والاعتماد على الحدس في رصد الظواهر الأسلوبية كما لايتوقف كثيراً عند التحليل النفسي لها واستجلاء شخصية المؤلف من ورائها. ولايهتم بمجرد التنميط اللغوي ووضع النماذج وإنما يحاول إقامة تصور متنام لعلم الأسلوب التكاملي على أساس النموذجي التوصيلي المعتمد على مقولات "جاكوبسون"(81).

وعليه يمكننا أن نقول: أن علم اللغة يحاور "مايقال" بينما تحاور الأسلوبية "كيفية مايقال" ويحتم هذا الاعتراف إدراك ازدواجية الخطاب، وتقوم العلاقة بينهما بما تسمح به مبادئ الصرف والنحو، لتحديد القيم الحضورية والغيابية للكلام والأسلوب معاً(82). وعلى الصعيد النقدي: "تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جمعت تحت نسق متصل، وترفض ربط النص بعوامل

خارجية بتركيزها على التحليل والفهم، دون استناد إلى التعليل والتبرير، وهي مهمة متروكة للنقد في ربطه الأدب بالقيمة"(83). وغايتها الأولى أن تمد جسراً بين الأسلوب ومتلقيه، فتقربه من نفسه من خلال منهج علمي محدد له خطوط مهمة حتى لايضل في متاهات التفاسير التي تبتعد عن الصياغة(84).

إن ظاهرة النقل الحرفي عن الغرب تميز القراءة الأسلوبية العربية كما ميزت القراءات السالفة، إذ هو نقل التابع للمتبوع، لانقل المستفيد المؤسس، وغاية ماينجم عنه حسب "عبد السلام المسدي" تأصيل نخوة السيادة عند الآخر، فهم: "يأخذون ولايعطون حتى ولو قدر لرواد النهضة العلمانية الغربية أن يحذقوا لسان العرب فيقرؤوا ماكتبه بعض أبنائه لشدهم الندم أو لانتابتهم نخوة السيادة الخالدة" (85)، ومرد ذلك العجز عن العطائية والحوار، افتقارهم إلى بعدين: بعد أصولي جرهم إلى الخلط بين الأداة المنهجية وملابساتها المذهبية التي تعمل على شل الرؤية الفردية الناقدة، وذوبان إنجازاتها في أصداء الغرب. وبعد نقدي لايتقبل الأمور على علتها، بل يحاور ويناقش ويأخذ ويدع ويضيف(86). وهو ماحاول "محمد عبد المطلب" تداركه بعد قراءة "المسدي" في كتابه "البلاغة والأسلوبية" حين صدر بحوثه بقراءة أصولية للموروث البلاغي والأسلوبي، قبل أن يخوض في إنجازات الغرب(87). خاصة وأن المخاض الذي سكن الدرس الأسلوبي الغربي، أسفر اليوم عن توجهات جديدة تجاوزت الأسلوبية إلى ابتداع علم "العلامات" الذي وجد ضالته في الحقل الأدبي على يدي "غريماس"(88).

لقد حاولنا الوقوف -ونحن نستعرض القراءات النسقية- على الفروق الشكلية والمنهجية بينها، وتحديد جملة المزالق التي وقعت فيها إما من جراء الانسياق وراء الطرح الغربي المتعدد الوجوه، وإما من خلال الإجراءات التطبيقية لها، والتي لجأ أربابها إلى التصرف في خطوات المنهج اقتضاباً وتوسيعاً أو اقتصاراً على مستوى دون الآخر، والذي أفضى بـ "عبد الملك مرتاض" إلى القول بالقراءة المستوياتية(89) والتي تتلخص في الخطوات التالية:

1-بنية اللغة.

2-المستوى التفكيكي (ماقبل النص).

3-مستوى الحيز.

4-مستوى الزمن.

5-مستوى الإيقاع.

و: "بقدر ماتتكثف البنى العميقة وتخصب البنى السطحية، بقدر ما تتكثف

المستويات وتتعدد وتتنوع"(90).

وكل قراءة أراد لها أن تكون سيميائية تفكيكية: كفعل يقع وراء البنية والبنيوية ذاتها، محمولاً على أداة تتوزعها وتتنازعها حقول ثلاثة: لسانية، سيميائية، وتشريحية(91) ترى في الهيرومينوطقيا أفقاً من السعة والشمول، بحيث يشمل لغة الخطاب، ودلالته، وسمته التركيبية. لأنها تتجاوز الفهم والتحليل إلى التأويل. فتغدو هذه القراءة زيادة على- سعة أفق صاحبها- مجالاً رحباً ينظر إلى النص المدروس، على أنه تحقيق جزئي لنص أكبر منه تتولاه القراءة المستوياتيّة بموضعته داخل سياق أكبر، تتراكب فيه حقائق النص كما تتراكب قطع الآلة المعقدة وتتعشق دواليبها لتأدية حركة شبه كونية.

ولم يقتصر جهد الباحث على الطرح النظري، وحسب. بل قدم للقراءة المستوياتية ثلاثة أعمال إجرائية تفردت بحجمها المتميز. فكانت كتباً قائمة بذاتها: "بنية الخطاب الشعري" و "أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي" وكانت مادتها شعرية (قصيدة حرة، وأخرى عمودية). و "ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد" ومادتها قصصية. وكأن الباحث يريد لقراءته أن تكون فعالة في الحقلين، فلا يحيلها على غيره بل يتزعمها ليعطيها أبعادها الحقيقية، خاصة وأنها تمزج بين اتجاهين: أحدهما سيميائي والثاني تفكيكي، ومايثيرانه من غموض ولبس على المستويين النظري والإجرائي.

والقراءة المستوياتية -اليوم- تدعونا إلى وقفة خاصة معها في عمل مستقبلي، لأنها -ولأول مرة- تطرح نفسها بديلاً للنقل الحرفي القنوع عن الغرب، وتحقق من خلال فعلها القرائي بعدين (92): الأول تأصيلي يبعث الموروث النقدي ويضيف مقولته المختلفة، ويتخير منها مايلائم أبعاد القراءة ويصبغها بصبغة تميزها عن غيرها، ويؤمم فعلها. وبعد نقدي ينظر إلى النص من زاوية تراكبه على مستويات يعزلها المنهج للدرس، وسرعان مايردها إلى مواضعها حتى تتعشق فيما بينها في بناء كلي، ولكن من خلال التأويل، لامن خلال الفك والتركيب الميكانيكي المحايد. والبعد الهيرومنيوطقي منظوراً إليه من زاوية السيميائية والتفكيكية يتضمن هذه العمليات كلها ويضيف إليها استنطاق المعرفة الإنسانية في شموليتها من منزع فردي تغذيه عبقرية المحلل وخبرته.

لقد وجدت القراءة النسقية (شكلانية، توليدية، أسلوبية) فعاليتها عبر "المجلات" المتخصصة مشرقاً وغرباً، والتي حاول "عبد السلام المسدي" جردها في كتابه: "الأسلوب والأسلوبية" و"النقد والحداثة" أو من خلال عمل توفيق

الزيدي "أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث" والتي يمكن اعتبارها إجراءات تحسسه هدفها تلمس المنهج الجديد، ومحاولة ترويض أدواته وتجريب فاعليتها في النص العربي: شعراً ونثراً، فكان عليها أن تخضع لمساحة الحيز في المجلة المختصة من جهة، ومن جهة أخرى إلى زاوية النظرة المراد تحقيقها في العمل التطبيقي، والذي حد من فاعلية الإسهاب والإخصاب، وأحالها على لغة مقننة هندسياً، تسكنها الجداول والأرقام والرموز: فجاءت لغتها قليلة الماء، جافة النسغ فقيرة التشويق منفرة، تبعث على التخوف والحيرة، وخاصة أنها تهمل غالباً قراءة جداولها وبيان الغاية منها، ذلك مافوت عليها بيان الغرض من استنتاجاتها تلك، وفتح عليها باب الاتهام.

وقد تجاوزت دراسات أخرى في كتاب واحد لباحث ما. وكأنها تتعجل الانتقال من نص إلى آخر، دون إشباعه درساً وتحليلاً، وفق المستويات المحددة منهجياً، مثلما وجدناه عند "المسدي" و"يمنى العيد" و"كمال أبو ديب"، و"عبد العزيز بن عرفة" و"سمير المرزوقي" و"جميل شاكر"، وغيرهم... وكلها قراءات قد تقع في باب التلمس الحذر للمنهج، في مقابل العرض النظري الذي أخذ صوراً تتسع "عرضاً" كتضخم (مرضي باثولوجي) لايعمل على توضيح الرؤية وجلائها بقدر مايشيع كثيراً من الإرباك، والحيرة في ذهن القارئ العادي، لأنها دراسات مقتطعة عشوائياً من سياقات ضخمة، قائمة ضمن "مشاريع" أنفق فيها أربابها أعمارهم كلها.

إن دراستي "صلاح فضل": "نظرية البنائية" و"علم الأسلوب" مضافاً إليها جهد "المسدي" و"محمد عبد المطلب"، و"عبد الله الغذامي" و"جمال شحيد" و"ريمون طحان" و"زكريا إبراهيم" و"مازن الوعر" و"ميشال زكريا" و"موريس أبو ناصر"... على سبيل التمثيل لا الحصر -هي الدراسات الوحيدة بين يدي القارئ العربي، والذي يريد أن يكون لنفسه فكرة واضحة عن النقد الألسني، والبنيوي، والسيميائي، لأنها سلكت خطوات تعليمية اجتهدت -من خلالها- في تقديم المادة مسلسلة ملخصة في اتجاهاتها المختلفة، مشفعة، ببعض الإشارات الإجرائية هنا وهناك، حتى تتبدى فاعلية المناهج الحداثية، وإن كانت تقتصر على عمليتي النقل والتعريب. إلا أنه جهد مشكور مادام يتولى صاحبه عبء غربلة "الركام" النظري الغربي وتقديمه في صورة همها الوضوح والمقابلة بين الآراء وإثبات الراجح منها.. ويحق لنا اعتبارها منارات مضيئة في عتمة الفكر النقدي الحداثي في غربة القارئ العربي واغترابه عن نصه الإبداعي والنقدي،

والطرح النظري.

وكل شكوى يصدرها اليوم شكوى مشروعة مادام المترجّمون والنقاد لايولون القراء آذاناً صاغية، فيزدادون انعزالاً وعزلة في برجهم العاجي، وهم يتابعون لاهثين، مايفرزه الغرب في تحولاته السريعة من أداة لأخرى، ومن صورة لأخرى.

إن محاولة الغرب تفكيك صرح المعرفة الغربية قد يحيل المرحلة الراهنة إلى "شيء" عرفته الثقافة العربية أيام عقمها الفكري من مصادرة المخاطب والخطاب على حد سواء، والتلهي بالتشقيقات المختلفة للكلام تشطيراً وتربيعاً وتخميساً، وتفتيت البلاغة إلى بلاغات بديعية تنقب في الخطاب عن أشكال توليد المعنى وتزيينه.. حتى توقفت الحركة نهائياً -وقد أعياها اللفُّ والدوران- عند أصغر نقطة تأبى التجزئة. و"السمة" اليوم قد تكون آخر نواة ترفض الانشطار وتأباه، وإن حدث فيها ذلك الأمر انفجر الكيان كله، وانهدم البنيان جملة، وعصفت به رياح الصدمة. ومالتفكيك في منظور "ديردا" إلا ذلك الانشطار الذي سيعصف بصرح المعرفة وبتمركز ذاتها -بعدما نبشته معاول "نتشه" و"هوسرل" من قبل- خاصة وقد أعلن "أوسفالد شبنغلر" سقوط الحضارة و"فوكوياما" نهاية التاريخ...

و"السّمة" في أقصى تصوراتها ارتداد إلى أسطورية بدائية حدثنا عنها "أرنست كاسرر" في مؤلفه "الأسطورة والدولة"، و"الهيرومينوطيقا" فعل بدائي عرفته الديانات المنقرضة، واللاحقة لتفسير أسطورية ورموزها، وجلاء بعض الغموض عنها، خاصة وأن القائمين عليها اليوم من الفلاسفة اليهود(93) وربما وجدت مثل هذه التساؤلات صداها لدى القراء. كالذي ختم به "شايف عكاشة" بحثه في "نظرية الأدب" متسائلاً في حيرة: "هل هذه التيارات -كما طبقها أصحابها- جاءت لكي تضيء أبعاد الإبداع الأدبي، وتزيح الحجاب من أمام المتلقي ليتسنى له أن ينفذ إلى عمقه؟ أو جاءت لتضع حواجز سميكة بإضافتها إلى النص المنقود عبء الرموز التي تصعّب في استكناه خفاياه"(94) ثم يضيف قائلاً: "هل هو من أجل خدمة الإبداع الأدبي كما يعتقد أصحاب هذه التيارات؟ أو في سبيل إرضاء عقيدة تبعية فرضها بريق المنهج العلمي؟ "(95).

أما وقد تم تحول البنيويات عند الغرب لضرورات أملتها الحاجة وفرضها البحث الدؤوب عن البديل، بعدما تكشفت آفاق جديدة للنص، وانفتحت أمام الباحث حقائق وراء اللغة يقصر دونها النموذج اللغوي، ويعي إزاءها الوصف،

ويضل التأويل في خضمّها في رحاب الإشارة الحرة، الممتدة في جميع الاتجاهات والأزمنة. فإننا نشهد كذلك تحول القراءة العربية عنها إلى السيميائيات. إما بفعل التقليد والتبعية، وإما بفعل الشعور المحرج بضيق المنهج، وزوال بريقه وإما لطبيعة المرحلة القلقة المتقلبة، كما سجله "تودوروف" إزاء "بارت" في "نقد النقد" حين امتدح خاصية "بارت" التحولية إلى حيث يرى صواب الآخر: "فإن هذا التحول إنما هو في حقيقة الأمر نتاج لعدم الإحساس بالثبات واليقين إلى الأسئلة اللانهائية التي تقدمها الخطابات الإنسانية، والتي يستحيل وصفها بدقة إلى لعبة لاغير"(96).

عندها لم يعد النقد -وحده- بقادر على أن يحاورها، ويفتك منها الأجوبة الضرورية فعاد أدراجه إلى رحاب الفلسفة يقدمها لتنظر في ماهية الخطاب وحضوره وغيابه، وفرز إشكاليته على أنه "ظاهرة" تعامل على المستويين، الأنطولوجي والفكري.. واستحال معها فرز الناقد من الفيلسوف، والفيلسوف من الناقد. بل ويتحتم صهرهما في نعت "قارئ" إذ: "لايمكن عد "دريدا" (مثلاً) فيلسوفاً بالمعنى المتعارف عليه، كما لايعد ناقداً. ماتنطبق عليه حقاً هي كلمة "قارئ" لكنه قارئ جديد متسلح برؤية فكرية وتاريخية.. إذ يستحيل تصنيف نصوصه وفق الأسس الواضحة التي تحدّد في ضوئها خصائص الخطابات الأكاديمية الحديثة، فهي في الوقت الذي تنطوي فيه تحت ظل الفلسفة لاتبرح تلقي مزيداً من الأسئلة عن الفكر واللغة والهوية... والأكثر من هذا فإن تلك الخطابات تطرح أسئلتها في شكل حواري نقدي مع نصوص قديمة تمتد من "أفلاطون" إلى "هوسرل" و "هيدغر" إذ تبدو معنية بصورة طبيعية بتاريخ الفكر الفلسفي.."(97).

وإذا كان عصر الفيلسوف والناقد قد انتهى وولى، كما ولى عهد الفلسفة والنقد، وكلاهما لبس رداء القاضي -ألا يمكن اليوم- إعلان ميلاد عصر القارئ. والالتفات إليه كلية. وهو يجسد من خلال ذاته: الفنان، والباث، والجمهور الملتقي، واللغة الموصلة، والوسط القائم، والقيمة المرجوة، والذوق السائد، والأفق المنتظر؟ ألا يمكن عدّه إنسان مابعد البنيويات؟.

■■

■ هوامش الفصل الخامس

1-عبد الله إبراهيم: م.س.ص:6

2-عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر م.س.ص:6

Structuralisme et marxisme: ouvrage coll Collection 10/18 paris 1970 p 102-3

4- انظر جاك بياجي: البنيوية (ت) عارف منيمنة. بشير أويري. م عويدات ط2 1980 بيروت، ص:9-10، ومابعدها.

5-روبيرت شولتز : البنيوية والأدب (ت) حنا عبود، ص:17.

6-م.س.ص:20

7-صلاح فضل: نظرية البنائية، ص:321

8-جان بياجي: م.س.ص:14

9-روبيرت شولتز : م.س.ص:55

10-انظر عمر مهيبل: م.س.ص:20

11-م.س.ص:21-22

12-انظر صلاح فضل: م.س.ص:175

13-A.LALANADE. Vocabulaire thechnoque et critique de la philosophie. ed p:4F 14 eme ed 1983 p:1031

14-عمر مهيبل: م.س.ص:17

15-صلاح فضل: م.س.ص:219

16-P.Fouiqué et R.Saint jean: Dictionnaire de la philosophie ed p:4F 3cme ed 4cme tri P:693.

17-انظر صلاح فضل: م.س.ص:192 وجمال شحيد. البنيوية التكوينية ص:75-76

18-م.س.ص:177

19-م.س.ص:179

20-انظر رجاء جارودي: البنيوية الفلسفة موت الإنسان (ت) جورج طرابيشي ط الثالثة 1985 بيروت ص: 112

21-م.س.ص:13

22-م.س.ص:12

23-انظر صلاح فضل: م.س.ص:194-204

24-أدولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ (ت) مصطفى المسناوي. دار الحداثة ط1 1971، ص:13

25-م.س.ص:14

26-صلاح فضل: م.س.ص:194

27-م.س.ص:198

28-عمر أوكان: م.س.ص:23

29-توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث م.س.ص:60

30-Henri Mshonic Fragments dune critique du rythme en langue francaise n sept 74 p:74

أورده توفيق الزيدي: م.س.ص:70

31-تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار للنشر والتوزيع ط1 1981، سوريا، ص:19

32-م.س.ص:103

33-توفيق الزيدي: م.س.ص:76
34-ثامر سلوم: م.س.ص:145
35-توفيق الزيدي: م.س.ص:76
36-انظر صلاح فضل: م.س.ص:322
37-توفيق الزيدي: م.س.ص:124
38-انظر أحمد مختار عمر: علم الدلالة. عالم الكتب ط2 1988 القاهرة الصفحات 36-38-37
39-عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. دار الكندي ط1 1978، بيروت، ص:20
40-م.س.ص:111
41-م.س.ص:114
42-جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1بيروت 1984، ص:10
43-صلاح فضل: م.س.ص:65
44-روبيرت شولتز: م.س.ص:35
45-رجاء جارودي: م.س.ص:13
46- م.س.ص:16
47-ميشال فوكو: الكلمات والأشياء ص:396 أورده رجاء جارودي م.س.ص:30
48-رجاء جارودي: م.س.ص:17
49-بول سباغ: الماركسية والبنيوية ص:114 أورده جارودي م.س.ص:27
50-انظر عبد الله إبراهيم: التفكيك.. م.س.ص:16
51-م.س.ص:17
52-روبيرت شولتز: م.س.ص:50
53-صلاح فضل: م.س.ص:294
54-م.س.ص:300
55-عبد الملك مرتاض: النص الأدبي م.س.ص:14
56-م.س.ص:5
57-عبد الملك مرتاض: أ.س دراسة سيميائية تفكيكية. ديوان المطبوعات الجامعية 1992، ص:13
58-م.س.ص:13
59-م.س.ص:13
60-م.س.ص:11
61-م.س.ص:14
62-حسين الواد:البنية القصصية في رسالة الغفران. دار الكتاب العربي ط3/ليبيا تونس، ص:13
63-م.س.ص:14
64-م.س.ص:15

65-خالدة سعيد: حركة الإبداع م.س.ص:58

66-عبد الملك مرتاض: النص الأدبي م.س.ص:15

67-شايف عكاشة: نظرية الأدب م.س 107/3

68-محمد برادة: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص:7 (مجموعة مقالات لجماعة من الكتاب ترجمها محمد برادة) مؤسسة البحوث العربية بيروت 1984

69-محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. دار العودة ط1 بيروت 1979 ص:11

70-شايف عكاشة: م.س.ص:113/3

71-انظر صلاح فضل: م.س.ص:281

72-جمال شحيد: البنيوية التكوينية م.س.ص:38

73-م.س.ص:41

74-انظر محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد دار الحداثة ط1 1984 بيروت ص:41-42

75-صلاح فضل: علم الأسلوب م.س.ص:15

76-م.س.ص:107

77-صلاح فضل: 78

78-انظر صلاح فضل: م.س.ص:76

79-م.س.ص:76

80-م.س.ص:110

81-م.س.ص:150

82-انظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1984 ص:129

83-م.س.ص:271

84-انظر عز الدين اسماعيل:الأدب والفنون دار الفكر العربي ط2 1973 القاهرة مصر 73

85-عبد السلام المسدي:الأسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ليبيا/تونس ط2 1982، ص:18

86-م.س.ص:18

87-انظر محمد عبد المطلب: م.س.ص:130

88-انظر عبد السلام المسدي: م.س.ص:25

89-عبد الملك مرتاض: أبي م.س.ص:11-12 وانظر. ألف ليلة وليلة ص:8

90-م.س.ص:12

91-م.س.ص:21

92-انظر مطلب المسدي: الأسلوب والأسلوبية م.س.ص:18

93-انظر عمر مهيبل: م.س.ص:305

94-شايف عكاشة: نظرية الأدب م.س.ص:134

95-م.س.ص:135

96-عبد الله إبراهيم: م.س.ص:21

97-م.س.ص:38-39

■■■

■ الباب الثاني
في نظرية القراءة

1-فعل القراءة.
2-سيولوجيا القراءة.
3-سيميائية القراءة.
4-جمالية القراءة.

■■

الفصل الأول
فعل القراءة

تمهيد:

ينبثق فعل "القراءة" في القرآن الكريم من فعل الخلق والإبداع الذي يرتدّ بالإنسان إلى تشكّله العقلي الأول كمبتدى التخلق فيه. ثم النموّ الجنيني ثم الاستكمال السّوي في أحسن صوره، وكأنه إحالة على وظيفة الفعل القرائي المشروط "باسم ربك" نحو الكمال الإنساني.

والفعل هنا ليس استهلاكاً لموروث وحسب أو اجتراراً لما هو كائن ومسطور، وإنّما هو فعل إبداعي يهدف إلى تعليم يؤمّم وجهه شطر المستقبل بغية أن يحقّق للإنسان "مالم يعلم". فهو والحالة هذه مشروط بالكتابة لأنها: "علم.. لاعلم بالمعلوم وحسب بل بالمجهول كذلك"(1) يؤديها القلم في تجسيدها الخطي، وتمظهرها المادي، وإن كانت أوسع من ذلك وأشمل تنتهي إليه في صورتها الأخيرة. لذلك وصفها العرب بـ: "صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها"(2) وهو إدراك له خطورته في تحديد طبيعتها، وفي ارتباطها بالقراءة إذ أنّها لا توجد ذاتها لكي تقرأ، بل تأبى إلاّ أن تكون هي نفسها قراءة تتجسد في فعل خطي حتى تضمن لنفسها البقاء. ذلك لأنها تجسّد الروحانية فيها: "بالألفاظ التي يتخيلها الكاتب في أوهامه، ويتصورها من ضمّ بعضها إلى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه. والجثمانية بالخط الذي يخطّه

القلم، وتقيّد به تلك الصورة وتصير؛ بعد أن كانت صورة معقولة باطنة، صورة محسوسة ظاهرة... إن هذا التحديد يشمل جميع مايسطره القلم مما يصوّره الذهن ويتخيّله الوهم، فيدخل تحت مطلق الكتابة"(3).

فإذا كانت "الكتابة" تأبى إلاّ أن تكون "قراءة" في أوسع دلالتها، انطلاقاً من الارتداد إلى مبتدأ الإنسان، وانتهاء إلى تجسيد الوجود تصوراً، وتأملاً، وتفكراً، وتعقلاً، وإدراكاً.. فلأنها تصبو إلى: "وضع العالم واقعاً وغيباً، صورة ومعنى في نظام لغوي... رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص"(4). كما كان الشأن مع القرآن الكريم قبلاً، فالقرآن الكريم آذانٍ بـ: "نهاية الارتجال والبداهة... وهو بمعنى آخر نهاية البداوة وبدء المدينة. إنّه بداية المعاناة والمكابدة وإجالة الفكر، القرآن إبداع للعالم بالوحي من حيث أنّه تصور جديد للعالم، وتأسيس له بالكتابة"(4).

إذن ليس من باب المصادفة "السعيدة" أن تكون أول كلمة يفتتح بها باب الوحي فعلاً "آمراً"، والفعل يوحي بالحركة في كلّ أشكالها المعنوية والمادية، وزيادة كونه أمراً يُحمّل الحركة إلزاماً لا يسلم منه أحد، حتى أولئك الذين يتذرعون بعدم معرفة "فك الحرف"، لأن الفعل هنا يتخطى رمزية الحرف إلى رمزية الوجود كلّه: (ولا تقف ما ليس لك به علم إنّ السّمع والبصر والفؤاد كلُّ أولئك كان عنه مسؤولا) "الإسراء 36" فيغدو الكون "كتابة" تتقاطع فيه كلّ أشكال العلامات، ناطقة وصامتة، متحركة وساكنة، لونية وعديمة اللون، شمسية وعديمة الرائحة، وكلّ الهيئات والأحوال، والتي نعتها الجاحظ "بالنصبة" وهي وإنْ تضمنت الخط (Trace) توسعت إلى اللفظ والإشارة، والعقد، والحال: "هكذا تتحوّل النّصبة من وظيفتها الدلالية في التعبير إلى وظيفة ميتافيزيقية، وتصبح النّصبة هي السماوات والأرض، أو هي الخلق الذي لم يخلقه الله سدى"(5) وكلّ عقل سوي إذا ألزم نفسه أمر "القراءة" كان بمقدوره أن يطلّع على "الكتابة الكونية" وذلك لاستحالة اللفظ احتواءها: "ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام" والبحر يمدّه من بعده سبعة أبحر ما نفدَت كلمات الله" إذ ليس معقولاً أن تكون الكلمات هُنا مِمّا هو متعارف عليه من حروف متآلفة، وإنّما النِعمُ والأعاجيب والصفات وما أشبه ذلك. وهي قائمة وراء اللغة ومعانيها، لكل جيل نصيب منها، ينضافُ إلى الأجيال الأخرى، ويتراكم دون أن ينفدُ أو ينقص.

وفعل القراءة من هذه الوجهة مكابدة مستمرة، تصاحب الإنسان، من أول سؤال يتفوّه به، إلى آخر اقتناع يستقر عليه، أو يقضي في نِشْدانه، وهي كذلك

فعل حضاري متميّز لَم تعرفه الإنسانية قبلاً، وإن كانت اليوم تتعثر في التّفتح عليه من خلال القارئ، لا من خلال الكتابة لأنها تقييد لما قرئ فقط، ينبغي الانطلاق منه لتحقيق الجديد، والجديد دوماً.

1-القراءة فعل حضاري:

يترادف الفعل "القرائي" والتفكير في ثنايا الطرح القرآني لفعل "اقرأ" لأن التفكير هو الحاسة التي بإمكانها تجاوز الخط (Trace) والكتابة (Ecriture) المشروطين بحيّز ضيق ومحدود (الكتاب) إلى مدارات العلامة الشاسعة، في احتوائها للكون جملة، ولمظاهر الحياة تفصيلاً، وتتسع مجالات التفكير مرّة أخرى، لتشمل عمليات التدّبر، والتأمل، والنظر، والبصر، والسمع، والاستبصار الباطني: رؤية ورؤيا، فتكون هذه العمليات منوطة بالعقل والقلب على السواء، يلتفتان إليها على التوالي، لإدراك حقائقها، ولاستكناه جواهرها وماهياتها، وهي إجراءات، وإن بدت بسيطة ساذجة ابتداء سرعان ما تتشعب وتغور، وتتعقد لأنها لا تتوقف عند حدّ معلوم ما دام الأفق المعطى لها يمتدّ من المتأمل ذاته إلى الوجود في ماديته ومعنويته، إلى ما وراء ذلك من قوى غيبية يتحسّس وجودها في كلّ آية من آياته.

والنظر في القرآن الكريم، يكشف هذا البعد الحضاري "للقراءة" وهي تتجاوز المكتوب إلى محيط العلامات والرموز، فكل آية فيه إلاّ وحملت ذلك النداء وكرّرته، تكرار أمر، وإلزام فهي: "تشمل العقل الإنساني بكلّ ما احتواه من هذه الوظائف بجميع خصائصها ومدلولاتها، فهو (القرآن) يخاطب العقل الوازع، والعقل المدرك، والعقل الحكيم، والعقل الرشيد، ولا يذكر العقل عرضاً مقتضباً بل يذكره مقصوداً، مفصلاً على نحو لا نظير له في كتاب من كتب الأديان":(6) ذلك أن العقل يُستفاد منه لغة: المسلك والتثبيت، وهو ما أملى على العقاد– من خلال النصوص القرآنية– النظر في خصائصه، فألفاه: "يتأمل فيما يدركه، ويقلّبه على وجوهه، ويستخرج منه بواطنه وأسراره، ويبني عليها نتائجه وأحكامه، وهذه الخصائص في جملتها ملكة "الحكم" وتتصل بها ملكة الحكمة، وتتصل كذلك بالعقل الوازع. إذا انتهت حكمة الحكيم به إلى العلم بما يحسُن وما يقبُح، وما ينبغي له أن يطلبه وما ينبغي له أن يأباه"(7). وهي خطوات يلتزمها العقل في قراءته للموجودات، ويتحسس معانيها استناداً إلى حضورها وغيابها، واستفزازها له، فإن انتهى منها إلى شيء استدعته وراءه أشياء أخرى، تدفع أفق

المعرفة إلى حدود تخوم غامضة. إلاّ أنّها تنعم عليه بخاصية عليها يسميها "العقاد" "الرّشد" أي الكمال الإنساني: "وهو مقابل لتمام التكوين.. ووظيفة الرّشد فوق وظيفة العقل الوازع، والعقل المدرك، والعقل الحكيم، لأنها استيفاء لجميع هذه الوظائف وعليها الوازع، والعقل المدرك، والعقل الحكيم، لأنها استيفاء لجميع هذه الوظائف وعليها مزيد من النضج والتمام، والتمييز بميزة الرّشاد حيث لا نقص ولا اختلال.. وقد يؤتى الحكيم من نقص في الإدراك، وقد يؤتى العقل الوازع من نقص في الحكمة.. ولكن العقل الرّشيد ينجو به الرّشاد من هذا وذاك"(8).

وصفة "الرشاد" التي يجعلها "العقاد" أسمى خصائص العقل، لا تتأتى له من ميزة فيه ولكن من تضافر وظائف موكولة له، يقوم بها حسب ما تقتضيه مواقف "القراءة" للموجودات ومعانيها، وإشارتها، ودلالتها، ورموزها، وهيئاتها، ولذلك تسعى إليها القراءة، عبر قنوات تتمايز فيما بينهما وتتجاور، وهي قنوات حدّدها النص القرآني من خلال فعل "اقرأ". فالعقل الذي يفكر ويستخلص من تفكيره زبدة الرأي والرّؤية، فالقرآن الكريم يُعبّر عنه بكلمات عديدة تشترك في المعنى أحياناً، وينفرد بعضها بمعان على حسب السياق في أحيان أخرى، فهو الفكر، والنظر، والبصر، والتدبر، والاعتبار، والذكر، والعلم، وسائر هذه الملكات الذهنية التي تتّفق أحياناً في المدلول. ولكنها لا تستفاد من كلمة واحدة تغني عن سائر الكلمات الأخرى، فهي حركات سلوكية تحركها إرادة لتغيير ما هو قائم بالفعل وتجاوزه، فيكون العقل أخيراً ليس مادة "رمادية".

وإنما: "نمطاً معيناً من السلوك، يسلكه الإنسان في مواقف بذاتها فتكون الإرادة نمطاً معيناً آخر من السلوك: "فلو سألتني ما العقل؟ أخذتك من يدك إلى إنسان يحاول أن يلتمس الطريق إلى هدف، كائناً ما كان الهدف، وكائناً ما كان الطريق، وقلت لك: هذا الذي تراه محاولة للوصول إلى هدف هو مثل من الأمثلة الكثيرة، التي جاءت كلمة "عقل" لتضمّها جميعاً في حزمة واحدة"(9) وبهذا الفهم، يتحوّل العقل إلى "فعل" شأنه شأن "فعل" اقرأ لأنّه يريد تحصيل الجديد وتقييده، ولا يكون له وجوداً فعلياً، إلاّ إذا ارتبط من جهة أخرى بالعمل، من حيث كونه حركة نزوعية تمليها رغبة وإرادة، إذ ليس هناك "قراءة" إذا لم يجسدها عمل، ولا عمل بدون تغيير نحو الأفضل. إذ لا شأن للتغيير لمجرد التبديل، وإنّما الشأن، كل الشأن، في تبديل وضع أعلى بوضع أدنى. ويترتب على هذا الأساس أن "الفعل" أقدس في ذاته من الحاصل عنه، لأنه يؤسس حركة مستمرة مثمرة

تتوالى دون انقطاع إذ (من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد وأخطأ فله أجر واحد)، فلا تقنع بما آلت إليه، بل تجد في "متعة" فعلها، ما يغنيها عن التوقف إزاءه، فهي تستأنس به، وتقيس من خلاله مجهودها ثم تمضي، لأن المضي قدماً أمرٌ إلزامي يقرّره الفعل بصيغة "الأمر" من خلال انفتاحه على المكتوب، وغير المكتوب.

لذا وجب علينا أن: "نكتب ونقرأ لا بروح التوكيد على النتاج بحدّ ذاته، بل روح التوكيد على فعل الخلق، ففعل الخلق أكثر أهمية مما نخلق"(10) واستمرار فعل الخلق، مشرئباً نحو المستقبل، استمرارٌ حضاري خصب، تؤطره القيم الموطّدة ب "اسم ربك" وكأن الحضارة /الثقافة تُجسّد الوعي الممكن لا الوعي الواقع- على حد تعبير "غولدمان"- لأنه يجب علينا -كذلك- أن نكتب ونقرأ: "فيما نعي وعياً أصيلاً أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسّس، وإنّما هي فيما يتحرك ويُؤسّس، ولا تعود الثقافة مجموعة الآثار، والقيم، والمقاييس، والمنجزات المتحقّقة، بل تصبح الحركة التي هي في طريق التأسيس، تصبح الإبداع متحركاً في اتجاه المستقبل، وهذه الثقافة الفاعلة هي: التي تبدع الإنسان فيما يُبدعها، وتؤسّسه فيما يُؤسّسها"(11).

لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للغرب بعامة في لقائه مع النص "المقدس"، والذي ظل مقصوراً على رجال الدّين، الذين يتطلب إعدادهم تحضيراً لغوياً يمكّنهم من اللاتنية (لغة الكتاب) فالمكتوب، لم يكن بالنسبة لهم شفرة غريبة، بل كان لغة أخرى أكثر غرابة وبعداً(12) فالقراءة فعل تختص به فئة تُظلّلها الكنيسة وتحرص على بقائها في فلكها فلا ترخص لها البوح بسرّ الخط وإذاعته بين العامة. إلى أن جاء "غوتنبرغ" وأفشى سرها بالطباعة.. كما عملت الخصومة التاريخية بين "البروتستانت" والكاثوليك على فكّ عهد السرّ، حين راح الأولون -تماشياً مع حركة الإصلاح- ينشرون التعليم حتى يتمكن العامة من مواجهة النّص المقدس دون واسطة، وكمحاولة للقضاء على ظلامية "الكاثوليك"، مما أدى بهؤلاء إلى الفعل نفسه، فشهدت أوربا انتشار المدارس الكاثوليكية عبرها. غير أن الفعل القرائي ظل مقصوراً على العامل الديني وحده لا يتعداه إلى مجالات الحياة العامة، فكان فعلاً استهلاكياً لتعاليم الكتاب المقدس، ولم يكن تفكيراً حوله أو به.

وتنتظر فرنسا سنة 1882 ظهور المدرسة اللائكية والتي سيكون شعارها "القراءة للكل" كحتمية اجتماعية تضافر لخلقها نظام متشابك من الدواعي الفردية،

والاجتماعية، والاقتصادية، والإدارية، لتحقيق وظيفة القراءة تجاوباً وتعقيدات مجالات الحياة المختلفة.وارتباطها بالمكتوب، والذي يخلّص القراءة من الاستهلاكية إلى الإنتاج الفردي المنفلت من ربقة كلّ سلطة. ولم ترتبط القراءة والكتابة تعلّماً وتعليماً في آن إلاّ في منتصف القرن 19 وتحوّلها إلى أدوات تواصلية فردية(13).

ويتجسد ذلك الجهد المضني لتحصيل القراءة والكتابة عبر القرون المتتالية في إرادة الإنسان الفكاكَ من دائرة جماعته المغلقة للارتماء خارجها في رحاب واسعة تمكّنه من اكتساب مصادر جديدة للمعرفة(14). يراجع من خلالها قداسة الموروث، وتُمكّنه من الحكم له أو عليه، فتنشئ بداخله حيزاً ذاتياً تتراكم فيه المعطيات والنقود: لأن كلّ لقاء بينه وبين النص، إنما يتموضع في حيّز تاريخي وثقافي يتمدّد من خلاله الفرد عرضاً وطولاً، فيتضاعف إحساسه بالوجود.

إنّ موقف "الغربي" الذي أفتكّ "القراءة" من رجال الدين، لينقب في الأسرار التي ضنّ بها الكهنة أحالته على الرّفض الصُّراح لكل التعاليم، وجعلته يرى في نفسه القدرة على تأسيس صرح قيمي خاص به يبني عليه تصوراته، ويجسّد من خلاله رغباته. عكس العربي الذي انطلق في رحاب القراءة بفعل إلزامي يكلّفه مهمة البحث، والنظر، والتبصّر والتفكرّ، وهو مطمئن إلى الركن الشديد الذي تأوي إليه ما دام "اقرأ باسم ربك الأكرم". فإذا كانت انطلاقة هذا تفتّق حجب المستقبل كفعل استكشافي ريادي.. كان فعل ذاك (الغربي) ارتكاساً ماضوياً ينفض عتمة الاكليروس عن تناقضات صارخة تشمئزّ منها الحاسة وترفضها الفطرة ويأباها العقل.

والسؤال المحيّر حقاً، والذي يصدم الباحث اليوم، نصوغه في دهشة على النحو التالي:

-إذا كانت القراءة العربية الإسلامية استكشافية كما نصف فأين هي إنجازاتها؟

-هل ما ورثناه هو كل ما حققته؟

-لماذا ذوت دواعيها، وباغتها الضعف والهزال؟

-من الذي صرفها عن وجهتها؟ واستنزف طاقاتها؟

صحيح أن ما حققته القراءة العربية في قرونها الأولى دفق حضاري جبّار، لم يحدث في أمة من الأمم، وأعطى كل أسباب الاندفاع نحو المستقبل والخلق! ولكن!!.

ينقل "العقاد" في "كتابه" التفكير فريضة إسلامية "فقرة ذات شأن فيما نتساءل عنه بحيرة، ينقلها عن "جلال الدين السيوطي" من كتابه "الحجة في تارك الحجة" رواية عن الشيخ "نصر المقدسي" في حديثه عن دولة بني العباس، وما أحدثوه من ثلم وتعوير في الفكر الإسلامي، ننقلها بنصها: "فأول الحوادث التي أحدثوا، إخراج كتب اليونانية إلى أرض الإسلام فترجمت بالعربية وشاعت في أيدي المسلمين. وسبب خروجها من أرض الروم إلى بلاد الإسلام "يحيى بن خالد بن برمك" وذلك أن كتب اليونانية كانت ببلد الروم وكان ملك الروم خاف على الروم إن نظروا في كتب اليونانية أن يتركوا دين النصرانية ويرجعوا إلى دين اليونانية، وتتشتت كلمتهم وتتفرّق جماعتهم، فجمع الكتب في موضع، وبنى عليها بناء مطمئناً بالحجر والجصّ حتى لا يوصل إليها. فلما أفضت رياسة بني عباس إلى "يحيى بن خالد" وكان زنديقاً بلغه خبر الكتب التي في البناء ببلد الروم، فصانع ملك الروم الذي كان في وقته بالهدايا ولا يلتمس منه حاجة. فلما أكثر عليه جمع الملك بطارقته وقال لهم، إن هذا الرّجل –خادم عربي– أكثر عليّ من هداياه ولا يطلب مني حاجة، وما أراه إلاّ يلتمس حاجة وأخاف أن تكون حاجته تشقّ عليّ. فلما جاءه رسول يحيى قال له: قل لصاحبك إن كانت له حاجة فليذكرها. فلما أخبر الرّسول يحيى ردّه إليه وقال له: حاجتي الكتب التي تحت البناء، يرسلها إليّ أخرج منها بعض ما أحتاج إليه وأردّها إليه. فلما قرأ الرومي كتابه استطار فرحاً، وجمع البطارقة والأساقفة والرّهبان، وقال لهم: قد كنت ذكرت لكم عن خادم العربي أنه لا يخلو من حاجة، وقد أفصح عن حاجته وهي أخفّ الحوائج عليّ. وقد رأيت رأياً فاسمعوه فإن رضيتموه أمضيته، وإن رأيتم خلافه تشاورنا في ذلك حتى تتفق كلمتنا، فقالوا ما هو؟ قال: حاجته الكتب اليونانية يستخرج منها ويردها. فقالوا: ما رأيك؟ قال: قد علمت أنّه ما بني عليها من كان قبلنا إلاّ أنه خاف إن وقعت في أيدي النصارى وقرأوها كان سبباً لهلاك دينهم وتبديد جماعتهم، وأنا أرى أن أبعث بها إليه وأسأله ألاّ يردّها، يُبتلون بها ونسلم نحن من شرها: فإني لا آمن أن يكون بعدي من يجترئ على إخراجها إلى الناس فيقعوا فيما خيف عليهم. فقالوا: نعم الرأي رأيك أيها الملك فامضه..."(15). ويعلق العقاد على الفقرة قائلاً: "وهذه قصة تصح في التاريخ أو لا تصح فلا شبهة على الحالين في سوء الأثر الذي أصيبت به الأمة الإسلامية من آفة الجهل باسم المنطق المزيّف، فإنها أشبه شيء بالنقمة يصبّها العدو على عدوه، أو المكيدة التي يدسّها عليه ليشغله بالشّقاق والشتات عن مهام دنياه ومطالب دينه"(16) وهي من وجه آخر حادث اعترض طريق القراءة العربية

الإسلامية، بأن وضع بين يديها (تراثا) أجنبياً لا يمتُّ إليها بصلة، فانشغلت به وانحرفت عن السبيل* المسطور، وارتدت إلى ماضوية، شأن القراءة الغربية – في عهودها الأولى– تمضغ الماء، وهي لا تعبأ بالخطر المحدق بها، فنشأ الجدل والتعصب وتسرّبت المفاهيم المادية والوثنية والغنوصية إلى حقول المعرفة الفكرية، خاصة وأن الكتب المنقولة لم تترجم بكلّيتها، بل وقعت الترجمة على عينات منها مختارة لتؤدي الغاية المبيتة، والشاهد على ذلك أن أوربا لم تنطلق من عقالها إلاّ بعد تخلّصها من القيد الميتافيزيقي والنير الأرسطي مع فرنسيس بيكون(17) وإرساء دعائم المنهج التجريبي والذي قامت عليه القراءة العربية الإسلامية انطلاقاً من النظر، والتعقل، والتدبّر، والعمل.

2-القراءة فعل مختص:

إذا استعرنا التعبير "السوسيري" لوصف حقيقة القراءة، نقول، إنّها تؤلف مع الكتابة وجهين لورقة واحدة، يصعب فصلهما بل يستحيل، إذ يرى "باشلار" أن كل قارئ متحمس للقراءة: "يكبت في ذاته –من خلال الفعل القرائي– رغبة الكتابة.. فلذّة القراءة انعكاس للذة الكتابة، وكأن القارئ طيف للكاتب"(18) فإذا كانت الكتابة –من هذه الوجهة– تأسيس لوجود، تنتزع عناصره من حقول شتى، وتتراكب فيما بينها في ذات الكاتب عبر سبل المعاناة والمكابدة، حتى تتلبس صوراً من التعابير والحساسية، يجسّدها فعل الكتابة في نظم ترميزية باردة. فإن القراءة لن تقتصر همّها –والحالة هذه– على الفك "الميكانيكي" للرمز، بل يشمل التفكيك كافة التقاطعات التي أحدثها النص مع الحقول الأخرى: اقتباساً، أو تضميناً، أو إشارة، أو تلميحاً، أو تماساً. وما يتولّد عن ذلك من إشباع العلامات بإيحاءات حافة، تشتدّ وتتكاثف حيناً وتخفتُ أحياناً، فيصعب إرجاعها إلى مصدرها الأول. فتكون القراءة قد حقّقت خطوتها الأولى بتفكيك المكتوب، ثم تمضي "للتقاطع" مع النص من جديد مشبعة بمرجعيتها ونصوصها، فتبدأ بإثراء

---

* فماذا نتوقع من حكومة عباسية جاءت لتقتلع حكومة أموية سبقتها إلى الخلافة معتمدة على أصولها العربية وعلى تعصبّها العلني لكل ما هو عربي، بالقياس إلى ما ليس بعربي من الموالي أو من الثقافات الفارسية وغيرها؟ ماذا نتوقع..

الا أن تتأثر من سابقاتها على الوجهين معاً: الوجه السياسي والوجه الثقافي؟.. فأي هذين الوجهين أو للوجهين معاً أراد المأمون وغيره من الخلفاء العباسيين أن تترجم الفلسفة اليونانية والعلم اليوناني بصفة خاصة؟".

د. زكي نجيب محمود.. المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري.. ص116-117.

النّص المقروء. وإفاضة مادتها عليه. وكأن المكتوب تعلّه تمكنها من استكتاب ذاتها.. وذلك ما عناه "باشلار" حين رأى أن القارئ يضمر في ذاته كاتباً، وما عناه "بريخت" حين اشترط المشاركة قائلاً: "إذا كنا نرغب في الوصول إلى اللذة الفنية، فلا يجدر بنا أن نستهلك جهد النتاج الفني من دون جهد، بل يتوجب علينا المشاركة الفعلية في إنتاجه.. فالأكل مثلاً عمل، يقتضي منّا قطع اللّحم وحمله إلى الفم ومضغه، فليس هناك من مسوّغ أن تتحقّق اللذّة الفنية من أدنى جهد!"(19).

وتتخلّص القراءة من "السلبية" التي يجسّدها مظهر القارئ في سكونه وصمته وانقطاعه عن الزمان والمكان، في الوقوف على حقيقتها، إذ هي عراك مستمر بين ذاتين تتساكنان، وتختلفان في آن. ذلك أنّ مدعاة التواصل الأدبي، عند الأديب والقارئ، هو الإفصاح عن تجربة نفسية واعية أو غير واعية في محيط اجتماعي معين، وقد تكون تجربة إشكالية تثير مطالعتها "لذة" تجعلها مقروءة(2) ذلك أنّنا نقرأ النّص، وننساب مع خطيته أحياناً على فقرة كاملة، ثم فجأة نتعثر على "شيء" ما، مزروعاً فيها غير متوقع، فحدث الرّجة التي تنبّه القارئ وتنفض عن العقل خضوعه وتخديره، فتلفته إلى أمر أسلوبي، خطي، أو نحوي، أو تركيبي.. يثير دواخل النفس ويرغمها على مساءلة ذاتها ومراجعة مادتها.. إنها أفعال غير بريئة.. يعمد إليها الكاتب وهو -ينتهك القواعد- لإحداث الرّجة المأمولة والتي تضمن له حضور القارئ في نصّه، والطريقة التي يجب أن يلتفت بها القارئ لعلامته..

لقد كان هذا التوقع مدسوساً في ذاته وهو ينشئ النص باستحضاره لطيف قارئه، ذلك ما يرغمه على زرع المثيرات (Stimulus) في كل جملة وفقرة. فالكاتب: "يحاول جذب اهتمام القارئ باستبعاد القراءة المسترسلة من خلال مضاعفة المثيرات الضرورية لفك مجمل النص"(21).

إلاّ أن ما يسجّل اضطراب المؤلف وقلقه المتزايد- كما يصوره دريدا- هو غياب القارئ وعدم توقّعه، لأننا لا نضمن أبداً أن أيّ مثير سيوقفه، بله الكيفية التي سيلتفت بها إليه فيفككه وهي مغامرة يقبل عليها المؤلف بقلق شديد، وكذا الناشر الذي يتحمل تبعات الانتهاك المتكررة في النص(22). إلاّ أن الاعتراض الأول على قلق الكاتب ينشأ من ذاته فهو: "وإن كان مدركاً لما يريد قوله لا يدرك كل ما يكتب من خلال كتابته أي من خلال الجهد المبذول للتعبير عن رغبة واعية وذاتية من خلال التعبير المزدوج للخطاب الأدبي"(23) وهو ترسبٌ

تعانيه الكتابة الأدبية فلا يمسك سطحها المسامي إلاّ الشكل الخطي ذي الدلالة المباشرة، ويحتفظ سمك النّص بثراء التربة ذلك ما يجعل مهمة زرع المنبهات أمراً في غاية الدّقة والخطورة في آن. لأننا لا نضمن قيمة القارئ واستعداداته من جهة، كما لا نضمن قدرته على فهم المثير والتجاوب معه، الشيء الذي أحال الكتابة على العُصَاب عند "لاكان"(24).

وتبقى خطورة المثير، هو الأساس الذي يقوم عليه الفحص الأسلوبي، ذلك أن المثير في جوهره تنويع أسلوبي ما. يُحدث "خللاً" في البنية التركيبة، وينقض فيها عادة جارية. فإنحرافه عنها تتمُّ مصادمة القارئ، وقد أحالها "سبيلنرْ" "BRĖND. SPILLNER" على القارئ قائلاً: "كلما قرأنا نصاً جديداً برزت إيحاءاته، فكيف نتعرف على هذه الإيحاءات، إن لم ينظر القارئ إلى نفسه محاولاً تحليلها من خلال تجربته الخاصة كقارئ، لكن هل تكفي الإيحاءات لتغطيه جميع أسرار الكتابة؟"(25) إذ ليست أسرار الكتابة مقصورة على المثيرات وكيفيات زرعها في النّص، بل الإيحاء منوط بجمل النّص "كدال" وصدم القارئ بين الفينة والأخرى، وإحراجه، "لعبة" يمارسها النّص، برجّ القارئ، ونفض خمول الاسترسال عنه، وتخليصه من غيبوبة القراءة الاستهلاكية، وفتح النص على التعدّد والعطاء. لأن مفعول "المثير" لا يتكرر بصورة آلية أبداً فما كان مثيراً في القراءة الأولى ولم يعبأ به القارئ وتخطاه، قد يعود ذا شأن في القراءة الثانية، وتتأسس عليه حقيقة النّص جملة، فتصرفه عن "الحقيقة" التي قررتها القراءة الأولى، إلى فهم جديد دون أن تدّعي ثباته، ومهما: "استكشف القارئ من أبعاد النص وعناصره، مكامنه ومجاهله فإن ما سيكشفه يظل في رأينا مجرد صورة واحدة من صور القراءة ولا يجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من غير العسير التسليم بها. ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر المزيف"(26).

وما أجمله "عبد الملك مرتاض" يفصّله "اسكاربيت" قائلاً: "إن فعل القراءة عملية معقدة تغدو فيها إثارة العلامة المكتوبة من دون جواب محدد سلفاً، بل بحسب القارئ، وزمن القراءة وظروفها، وتثبت النظر على المكتوب، وعلى الكفاية اللغوية الحاضرة"(27).

وقد ترتب عن تداخل فعلي الكتابة والقراءة اعتبار القراءة الإنجاز الفعلي للنّص واعتبر: "القارئ الموقع الحقيقي على شهادة حياة النص، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السّمة

الإبداعية، أو قل هو الذي يقرّ له بها"(28) ولهذا السبب اعتبر "جاكوبسون" القارئ المقياس الأول في تعريف النص: "بما يحصل لدى المتلقي من إثارة بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك استجابات ملائمة، ويتضاعف مفعول الإثارة حسب "جاكوبسون" بمدى قوة المفاجأة التي يعرّفها بأنها بروز العامل الذاتي من خلال العنصر الموضوعي"(29).

إن إدراك تداخل فعلي الكتابة والقراءة على المستوى الألسني، يبيح لنا تمييز مستويين في كل نص: مستوى يكتنفه الثبات النسبي، وهو خاضع للمكوّنات الصوتية والصرفية والنحوية والتركيبية. ومستوى رجراج، متقلب وهو منوط بالدلالات، ولكونها عماد الإبداعية في أيّ نص فإن التعامل معها يكون من حق القارئ وحده، بعدما حمّلها الكاتب شحنات دلالية مختلفة، وزرع فيها مثيرات معقدة. إلاّ أن فكّها يظل هو الآخر مشروطاً بقيود لا بد لفعل القراءة من الوقوف إزاءها، حتى لا يغمط حق النص /الكاتب، وهي: زمن النّص وزمن القراءة، ذلك أن زمن النّص يحدّد القيم التعبيرية والأسلوبية التي كانت سائدة في لحظة نشوئه، ومدى تأثيرها في ذلك الآن وفي ذلك المحيط. أمّا زمن القراءة فيراعى فيه تحولات القيم الشعورية والتعبيرية والأسلوبية والظرف المحيط. وكلّما تباعد الزمان كلّما غدت مهمة القارئ (مهمة متخصصة) تدرك الفوارق الجوهرية من خلال التطور اللساني والأدائي للغة.. وليس ذلك تقييد للفعل الإبداعي المتجدد للنص بقدر ما هو حيطة منهجية تقتضيها أمانة الفعل القرائي وعدم التقوّل على النصوص.. وإلاّ لكنا مجبرين على اعتبار النص -كلّ النص- بنية فارغة، خواء وعلى القراءة أن تحشوها بما تشاء: "لا يمكن أن ينظر إليه حالياً على أنّه بنية فحسب أي شبكة من العلاقات الخاوية من كلّ حرارة ودفء الرغبة، إن على القراءة الإبداعية أن تنفخ في بنية النّص وتعيد إليه توثّبه وحرارته الأنطلوجية، فتبعث به إلى الوجود إلى كثافة الحضور"(30).

وكأن النص -والحالة هذه- تعلّه لتمجيد فعل القراءة، وإعلائه على فعل الكتابة ما دامت هي صاحبة النفخ والروح، فالكتابة تلقي به -لقياً- جثة هامدة تنتظر عبقرية من سينفخ في صور بعثه. غير أن مثل هذا الرأي محض إدعاء ومغالاة، يراجعه صاحبه- "عبد العزيز بن عرفة"- ويتدارك عليه قائلاً: "إن النص ليس أديماً مسطحاً، خريطة من الكلمات الملقاة كالجثث على صفحة الورقة، فلا بد أن ننظر إلى النّص الإبداعي على ضوء مقاربة جديدة، على أنّه حركة وتوثّب، وتحوّل باستمرار عبر اصطدامه بسلطة النسق، فالفعل الإبداعي

المتشكل في النص ربما كان يكمن عبر النسيج اللفظي له، وعبر ما سقط خارج هذا النسيج اللفظي أساساً، وربما كانت تلك الجزئيات الضئيلة التي يُسقطها وعينا النقدي من حسابه، هي الأجدى بالاهتمام، إن ذلك الهامش المهمل الذي يلغيه الوعي من حسابه هو ما يشكل حركة اللاوعي المخادعة والمتجاوزة للوعي واللاوعي إذ يشكّلها على هذا النحو ليخادع سلطة الرّقابة. أي الوعي"(31).

وفي كلا الحالين، يبقى المُقول على قراءة "واعية" تدرك أبعاد المجاهل التي سترتادها في طبقات النّص، مسلّحة بمعقولية صارمة، لأن هدفها اقتناص المثير، وتتبع حركة اللاوعي عبر النسيج الدال، فلا تطمئن لحظة للحكم، والاسترسال، ما دامت تسير في حقل ملغم لا تُؤمن عبواته.. ووعيها ذاك يجعلها قراءة مشروطة بمعرفة لا تتأتى لها إلاّ من خلال معاشرة النصوص، وتمييز مستوياتها وأزمنتها. ذلك ما لمحناه في ردّ "عبد الملك مرتاض" على "غريماس" و"كورتيس". حين اعترف غريماس بإمكان تعدد القراءات في النص الواحد من خلال إيزوطوبياته المتعددة (Isotopes) ونفى جمعانية القراءة، بمعنى تعددها للنص الواحد، واصفاً إياها بالافتراض الفج الذي يتسم بتعذر الإثبات (32) فينبه إلى حقيقة مفادها أنه: "يمكن أن نقرأ نصاً واحداً ضمن إزطوبيات معينة، جملة من القراءات تبعاً لما نتمتّع به من سعة التجربة أو ضيقها أو عمق الثقافة اللسانية أو ضحالتها. ينضاف إلى ذلك كثرة الممارسة والتعامل مع النصوص أو قلتها، فالذي يتناول نصاً أدبياً لأول مرّة لا يشفع له أن يكون قد تعلّم كل العلوم اللسانية والسيميائية لكي يكتب تحليلاً جيداً، فاكتساب التقنيات النظرية لا يكفي. بل إن الممارسة تأتي في درجة مماثلة لاكتساب النظريات. إن التجارب أثبتت أن النص الواحد يجب أن يظل مفتوحاً إلى ما لا نهاية، وأن كل قارئ يمكن أن يقرأه بمنظاره الخاص دون أن يكون ذلك بالضرورة ضرباً من التحيّز الذي يتحدث عنه "غريماس"(33).

ويعرج على التراث ليستخرج منه قراءة (جمعانية) لشعر المتنبي بلغت أكثر من ثلاثين قراءة أشهرها "لابن الأثير" و"ابن جني"، و"ابن سيده"، "التبّريزي"، "وعبد العزيز الجرجاني"، و"الصاحب ابن عباد" و"أبي حيان التوحيدي"، و"الشريف المرتضي"، و"الواحدي": "ولا تعني تلك المساعي بلغة عصرنا إلاّ جمعانية القراءة أو تعدديتها، بحيث أن كل قراءة تمثل وجهة نظر معينة، فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية وثالثة أسلوبية وأخرى تنزع منزعاً آخر.. وهلمّ جراً ثم إن داخل القراءة النوعية الواحدة قد تتولّج جملة القراءات

كما يحدث ذلك في تأويل بيت من الشعر نحوياً"(34).

وتلك قناعة الباحث التي جعلته يؤمن أخيراً بأن فعل القراءة فعل متعدّد بالقوة، ومن أجل ذلك كلّه: "تجنح إلى تعددية القراءة بتعدد الأشخاص وتعدد الأهواء، وتعدد الثقافات، واختلاف الأزمان، وتباين الأمكنة، كما نجنح إلى تعددية هذه القراءات بالقياس إلى الأجناس الأخرى والفنون"(35).

إن الإيمان بتعدّد الهوى، وتعدد الثقافة، واختلاف الزمان والمكان، إقرار بتحيّز القراءة، ما دامت تصدر عن هذه المنازع بالذات وهي تحاور النص الإبداعي، فكل سؤال يسعى إلى اقتناص الكيفية فيها أو إلى المسلك بمقاييس الجودة منها، أو البحث عن الحكم الذي سيفصل في جودتها أو رداءتها، سؤال يصادر نفسه، لأنه يتغافل على تحيّز القراءة لذات فاعلها، وكلّ إقرار بهذا التحيّز هو إقرار بكونها مغرضة: لأن ما هو مسلم به اليوم: "أن القارئ يهدف دائماً من خلال قراءته إلى غاية، إلى غرض سواء كان حسن النيّة أو سيء النّية، فإنّه يسعى إلى إثبات غرض من الأغراض.. بهذا المعنى تكون كلّ قراءة مُغرضة"(36) إنها شبيهة بسرير "بروكست" قاطع الطريق اليوناني الشهير الذي تعود أن يمدّد ضحاياه على سريره ويعمد إلى الأرجل الطويلة فيقطعها، أما القصيرة فيمدّدها حتى تبلغ مقاس السرير(37).

غير أن المعاشرة للنصوص كفيلة بتلطيف التميّز وتبديده في شعاب الإبداعية لأن فعل القراءة، مضافاً إليه فعل النص، يولّد "أثراً" وهي نطفة أمشاج بين القارئ والكاتب يشتركان في إيجادها بتزاوج مقصدية الكاتب وغرضية القارئ، فيكون اللقاء وسطاً بين هذا وذاك أي: "تحوّل اللغة من خطاب قولي إلى فعل بنائي، وتخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي"(38) وهي حالة "توحّد" بين النص والقارئ بتحريك من القارئ لطاقتها المخبوءة، يكتشف ذاته ورغباته ولذّته.

3-القراءة فعل لذة/ متعة:

قد يكون منشأ اللذة، ذلك الصراع الذي ينشب بين إرادتين تتجاذبان النّص، تشدّه الأولى من خلال فعل الكتابة إلى مقصديات متعدّدة يثبتها الكاتب في جدل "الدال" و"المدلول"، وتسحبه الثانية من خلال رغبات القارئ، وهو ينتظر من النّص أن يبادله (لعباً) تنبثق قواعده من تفاعل الدلالات وتضاربها في آن. ويمكن تصور الكتاب: "كوسيط" مادي يحتفظ بأمانة شكل النص الخطي، ولكنه

يفسح صدره ليصبح ميداناً تتعارك فيه آلاف الرغبات التعبيرية الغيابية مع رغبة المؤلف. وهنا تنشأ اللذة. لذة مقاومة الآخر"(39).

إن القراءة التي لا تجسد هذا الصراع إنما هي قراءة مملّة، قراءة تُسلّم نفسها من أول وهلة ولا تستديم فعل "اللّعب" الذي تقوم عليه كلّ لذة، فالنص الجيّد -والقاعدة هذه- هو النص الذي يكفل لأكبر عدد ممكن من القراءة مزاولة لعبة الصراع، والكتاب المجيدون، هم الذين تستدعي كتاباتهم قراءات لنفس القارئ أو لعدد من القراء، عبر أجيال متلاحقة، بمحافظتهم على حرارة السؤال وجدّته، ذلك ما يستدعي تسلّح القارئ لهذا الصراع المستمر.

لقد ارتبط مفهوم اللذة "ببارت"، وعرف به، حتى وإن كانت مفاهيمها قديمة تعود إلى الأبيقورية قبلاً وإلى "ديدرو" وساد "فوربي" و"مازوخ".. وإلى "فرويد". و"بارت" يبدي إعجاباً خاصاً بـ "بريخت" الذي عرّفه بها، وبـ "باشلار" من خلال "شاعرية الحلم"(40) غير أن "بارت" يكسوها بثوب جديد انطلاقاً من حقيقة الكتابة /القراءة، فمن خلال استنطاق الأثر الأدبي: صنيعاً ونصاً، ينظر إليها من زاويتين:

1-تساوي لذة الكتابة ولذة القراءة.

2-إحالتها على شيء جمالي مجهول تماماً، وفي نفس الآن لجمالية الأدب التي هي المتعة. ويمكن بسهولة التمييز بين مصطلحين في حديث "بارت": اللذة والمتعة. ولكل مصطلح نصوصه التي يقوم عليها، فنص اللذة هو: "ذلك الذي يُرضي، يُفعم، يُعطي المرح ذلك الذي يأتي من الثقافة ولا يقطع معها، إنّه مرتبط بممارسة مريحة للقراءة"(41):

أما نص المتعة فهو: "ذلك الذي يضع في حالة ضياع، ذلك الذي يُتعب (ربما إلى حد نوع من السأم) مزعزعاً الأسس التاريخية، الثقافية النفسية للقارئ، صلابة أذواقه، قيمه وذكرياته، ومؤزماً علاقته باللغة"(42).

في هذا التمييز "البارتي" يحقّ لنا اعتبار "اللذة" مرتبطة بالنص التقليدي- إن لم نقل الكلاسيكي -الذي يقبل النقد، لأنّه كلّما كانت ثقافة القارئ متجذرة واسعة، كلّما كان محصول اللذة وافراً وأكثر تنوعاً، فهي من هذا الباب نسبيةٌ لعدم تجانسها عند القراء، وقد تنتهي بانتهاء عطائية النص بعد قراءته، فهي نابعة منه، عائدة إليه.

أما "المتعة" فهي مرتبطة بالنص الحداثي، الذي لا يقبل النقد، بل يرضى فقط بالتحدث فيه وبطريقته هو. إذ أنّ كل شيء يهيج دفعة واحدة، ويسدّ على القارئ منافذ ذاته، ويتوّحد به، فتغدو لحظة القراءة شيئاً واحداً والنّص.

وإذا عدنا إلى تصنيف "بارت" في تمييزه بين الأثر الأدبي والنص أي: بين نص اللذة ونص المتعة ألفينا فروقاً واضحة تكشف حقيقة "المتعة" وانفتاحها على المجهول، ذلك لأنه ينظر إليها من سبع زوايا وهي: المنهج، والجنس، والدليل، والتعدد والسلالة، والقراءة، واللذة. وفي كل مستوى يضع الحدود، ويكشف الفروق، وقد لخّصه "عمر أوكان" في الجدول التالي:

	الأثر الأدبي: (نص اللذة)	النص: (نص المتعة)
1- المنهج	-قد يبعّض -قطعة من مادة -تتناوله اليد -الخضوع للتصنيفات القديمة	-لا ينبغي أن يبعّض -حقل منهجي -تتناوله اللغة -خلخلة التصنيفات القديمة
2- الجنس	-يضع نفسه ضمن حدود الرأي السائد -سهل التصنيف -تقليد وخضوع -ينحصر في مدلول -جدّ	-وراء حدود الرأي السائد -يطرح مشاكل التصنيف -بدعة وخروج -ينحصر في دال (الدال هو التراجع اللانهائي للمدلول) -لعبٌ جديته في خضوع اللاّعب لقواعد اللّعبة)
3- الدليل	-يخضع لمنطق تفهمي -غير رمزي (أو رمزي بدرجة ضعيفة)	-يخضع لمنطق كتابات -رمزي (ليس الرمز هو الصورة وإنما تعدد المعنى)
4- التعدد	-أحادي -يخضع للتأويل -صديق الفلسفات الواحدية	-تعددي (كالعود الأبدي النتشوي) -يخضع لتفجير وتشتيت -تناص -يزعج الفلسفات الواحدية ويجبرها على إعادة النظر في ذاتها. -ليس تحديداً وإنّما مقاربات أو لمسات -يثور على الأب ويدبر عنه -يوحي بصورة الشبكة -يهشّم

6-القراءة	-موضوع استهلاك -عدم ممارسة لعبة النّص -فضاء تعبيري	-لعب وعمل وممارسة -ممارسة لعبة مع النص عن طريق دمج الكتابة والقراءة في نفس الممارسة الدالة -فضاء افتتان
7-اللذة	-متعة استهلاك -فضاء للغة واحد	-متعة انتاج ذاتي لا يهدف إلى الإنجاب -الفضاء الذي تروج فيه اللغات وتدور

وقراءة الجدول، توقفنا على حقيقة نص اللذّة ونص المتعة كما عاشها "بارت" من خلال مكابدته النصوص، قديمها وحديثها، فكان النص الكلاسيكي (التقليدي) (نص اللذة) لا يقدم مادته إلاّ من خلال ثراء الفعل القرائي لدى القارئ، وتعدد ثقافته وخبراته النفسية والمعرفية. فكلما اتسعت عطاءات الفعل القرائي اتسعت عطاءات النص، وتحرّرت من تحجرها وثبوتها، ذلك ما يفسر إقبال القراء الجدد على النصوص التراثية شرقاً وغرباً، لأن تسلّح القارئ بعدة "كسبية" و"هبية"، يفتح أمام النص التراثي إمكانية التواصل من جديد مع الجيل الجديد، وأن يكون الارتباط به اليوم مثار لذّة تغري بمواصلة القراءة، وهي لذة إن عولجت من باب الخبرة والقدرة مكنّت من تواصل الماضي والحاضر، وأحالت روائع الماضي وإبداعاته مرتكزاً، تتجاوز فيه النصوص، وتتقاطع من جديد، خالقة "نصّ المتعة".

إن نصّ اللذة يقدم -من خلال الجدول- مواصفات الفهم القديم للنصوص، والذي يحكم عقلانيته إلى حدود معلومة، ولا خيار لها إلاّ الإبداع داخل هذه الحدود، وتلك القيود، وإذا تقاطعت مع غيرها خارج حدود الجنس والمنهج، فالنظر إلى مثل هذا الخروج يكون مبعث ريبة وتوجس.. ذلك ما حدث فعلاً للنص "القرآني" عندما تقصّاه "خبراء" قريش فلم يرض أن يكون: "شعراً ولا نثراً، وحين نجوّز القول عنه أنه شعر أو نثر، نقول أنّه شعر لا كالشعر، ونثر لا كالنثر، والقرآن من هذه الناحية يتجاوز الأنواع الأدبية، ويخلق نوعاً جديداً.. من الكتابة"(44). فتجاوزه للسائد المؤسّس، كان مبعثاً للصدمة والرّجة، لطرحه مشكلة التصنيف، وثورته على النمط الموروث بله ما قدمه من تصورات، وفتح من آفاق ودعى إلى تغيير.

وإذا كانت نظرية "تداخل الأجناس" تتنبأ بزوال التصنيف، وضمور الجنس،

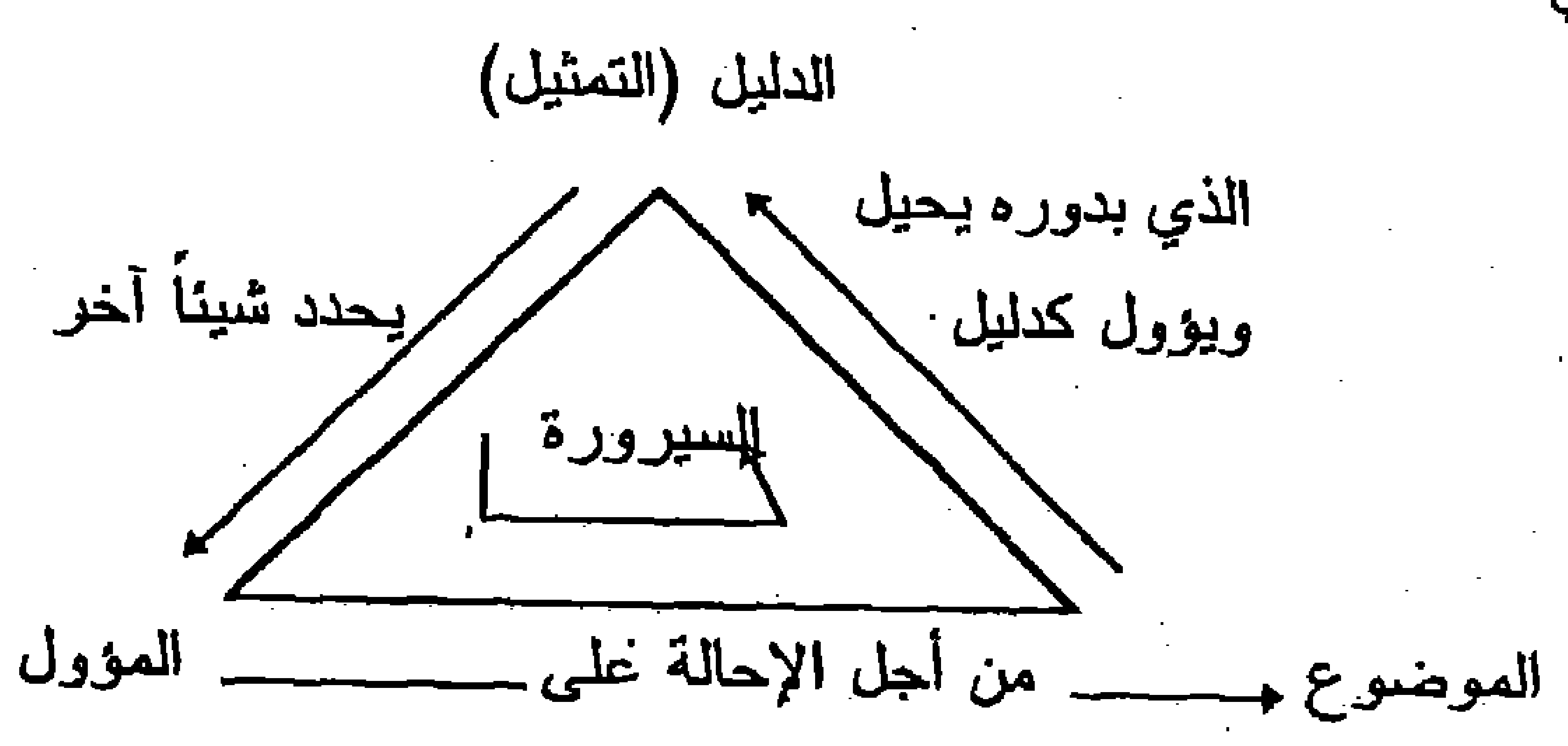
وتراجع التحديد إلى حدود الكتابة الأدبية، التي ترود هذه الحقول جملة واحدة، فإن "نص اللذّة" يقدم إرهاصات مثل هذه الاختراقات بين الشعر والنثر من جهة، وبين الأجناس المختلفة من جهة أخرى، فلا يعبأ الكاتب، وهو يصف أن يقدم مشهداً مسرحياً حافلاً بالحركة والأضواء والحوارات، ولا يتوانى غيره وهو ينقل خواطر النفس وتداعياتها أن ينسجها على شاكلة النص الشعري.. وهذه التجاوزات وغيرها هي التي يتولاها القارئ، فيُفرغ عليها من خبرته ومهارته أبعاداً تتشكّل منها مادة "اللذّة" كما تتشكّل منها جسور التواصل بين نصّ اللذة ونصّ المتعة، بين القديم والحداثي.. ولكنّها في نفس السياق تطرح إشكالاً خطيراً تتعذر الإجابة عنه الآن.. فهل يحقّ لنا اعتبار "نص المتعة" هدماً للأجناس القديمة؟ أم مجرّد استبدال لها بجنس آخر؟

إن الحديث عن نص المتعة -من خلال الجدول- بموضعه خارج الجنس، وخارج حدود الرأي السائد ويُحدث في التصنيف إرباكاً وخلخلةً، كالتي سجّلها خبراء قريش أمام النّص القرآني، لأنّ التصنيف شعر/ نثر، كان يحيل القارئ ابتداءً على مرجعية مفعمة بالمعطيات التقعيدية المختلفة والتي تجبر القارئ على محاورتها انطلاقاً من نوعية الجنس، وما ترسّب عنه، فتجعلها شعرية أو نثرية، قصصية أو مسرحية.. فتكوّن مرجعيته سلطة تمارس فعلها في قراءته وسط بحر من المعطيات القبلية والتي قيدّت الفعل الإبداعي كتابة، وهي الآن تقيّده قراءة.

وإذا اختُرمت الحدود في إطار الكتابة، تلاشت المرجعية نسبياً، أو تراجعت إلى الخلف فاسحة المجال أمام النص ليقدّم ذاته من خلال ذات القارئ. فقد تتجاور الذات الكاتبة والذات القارئة وتتماسا إلى حدود الذوبان والانصهار فتغدو "الكتابة والقراءة" شيئاً واحداً: "إذ ليس هناك أي وسيط بين العمل الأدبي الخاص المتفرد، وبين الأدب برمته باعتباره جنساً نهائياً، ولا يوجد هذا الوسيط لأن تطور الأدب الحديث اليوم بالذات يجعل من كلّ عمل تساؤلاً عن كينونة الأدب ذاتها"(45) وتعاظم المتعة منشؤه هتك الحدّ، والتطاول عليه ما دام الانتهاك -كي يوجد حقيقة- يحتاج إلى قانون يتعرض لذلك الفعل. كما أن المعيار قائم بفضل ذلك الخطر الداهم عليه، والشكل الجديد القائم وراء التجاوز بفعل الانحرافات المتكررة، يتحدد من خلالها وليس من خلال تمظهره الآلي(46).

وتقاطع الأجناس، كتقاطع النصوص في النص الواحد إذ: "ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي

وتركيب"(47) وقراءة المتعة ترتضي مثل هذه العملية الثلاثية، من زاوية إقرارها بالجديد وقبوله وإثباته كمرحلة، تجسّدها الكتابة في صورة خطية تتوزعها العين والقراءة في إدراك هندسة النص ودلالته، وتنفي من خلالها نمطاً قائماً مدججاً بالمعيار، محاطاً بسياج الجنس وحدوده ومقولاته التقعيدية القبلية، وتنتهي أخيراً إلى فعل تركيبي لا يجسّده المكتوب، بل تضمره القراءة كفعل جنيني تحبل به إلى ساعة الوضع (الكتابة) فيكون بدوره هدماً للمكتوب (الأب) واعتراضاً وتجاوزاً له، فتتخلص قراءة المتعة من سلطة الدليل، لتحوّله دوماً إلى دال قابل لكل تفجير. وهو ما عبّر عنه "شارل سندرس بيرس" بالسيموز (Simiosis) بقوله: "هي سيرورة أو الشيء يقوم مقام الدليل أي كمدلول، وهذه السيرورة تتكون بالضرورة من ثلاثة عناصر، الثاني في هذه العلاقة يسمى الموضوع (Objet)، والثالث (مؤول) (Interpretant) وبعبارة أوضح، فإن الدليل يحدد شيئاً آخر (مؤول) من أجل الإحالة على الموضوع الذي بدوره يحيل ويؤول كدليل آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية ويمكن تجسيد الحركة في الشكل التالي:



فالدليل تمثيل لنص يؤول ليحيل على الموضوع، والذي هو أيضاً يتحول إلى دليل جديد، وهكذا دواليك دون أن تستقر العملية على شيء ثابت قار، وهي خطورة أشار إليها "ديريدا" بالمقارنة مع ما قام به "دوسوسير" عند تعريفه الدال والذي يقوم على تصور مركزي (49) يفضي إلى مدلول وحسب، أو يؤول بدلالات أخرى.

إن مثل هذا النّص -نص المتعة- إذ يقبل السيرورة، ويخضع لمنطقها التحوّلي المستمر يعلن ثورته على كل سلطة تحاول امتلاكه لتقيم عليه ضروباً من الحجز والحصر للتقليص من انتشاره والحدّ من ثورته، وهو من خلال انفلاته المستمر يكشف عن مدى صراعاته معها. لأن السلطة ترفد النقد وتمكنه

من وضع معاييره وتثبيتها، والسيرورة التحويلية ترفد القراءة وتمكّن لها، كونها الرّحم الذي ستتخلّق فيه أشكال جديدة للدّوال، وبالتالي أشكالاً جديدة للنصوص المحتملة، وهي القراءة التي تولّد رغبة الكتابة باستمرار(50).

■■

■ هوامش

1-أدونيس، الثابت والمتحول ص30 دار العودة بيروت 1979

2-م س ص:26

3-م س ص:26

4-م س ص:23

5-محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ ص: 78 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

6-العقاد، التفكير فريضة إسلامية ص: 7 مكتبة رحاب (د ت) الجزائر

7-م س ص:6

8-م س ص:1

9-زكي نجيب محمود. في حياتنا العقلية ص:68 دار الشروق ط:2. 1981 بيروت

10-أدونيس م س ص:313

11-م س ص: 313

12-christiane achour simone rezoug convergences critiques opu 1990 p13

13-c f. c achour ibid p13

14-gerard vigner. lire du text au sens (lire la parolede dieu) p 19 cle international paris 1979.

cf . jujiakristiva (le langage cet inconnu) (les hebreux la bible et la kabale) ed. point seuil 1981.

15-العقاد: م س ص: 30/31 وكذلك أورد الشيخ محمد السفاريني نصاً قريباً من هذا في كتابه "لوامع الأنوار البهية" ج 1 ص:9

16-م س ص: 32

17-انظر يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة. ص:48 دار القلم (د ت) بيروت

18-bachelard. la poetique de l,espace p12

19-c.achor. s. rezoug ibid. p. 12

20-ch. r. escarpit lecrit et la communication. ed bouchene 1993 alger p 61

21-ibid. p. 63
22-ibid. p. 64
23-ibid. p. 64
24-انظر. عبد العزيز بن عرفة الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988. ص: 60 علامات
25-صلاح فضل. علم الأسلوب. ص: 76 الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط2. 1985
26-عبد الملك مرتاض: أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العبد آل خليفة ديوان المطبوعات الجامعية 1992- ص:14
27-robert escarpit ibid p. 47
28-عبد السلام المسدي: النقد الأدبي وانتماء النص ص:16 مجلة علامات ج: 5 م: 2. سبتمبر 1992 المملكة العربية السعودية.
29-م س ص: 17
30-عبد العزيز بن عرفة. م س ص:66
31-م س ص: 67
32-غريماس وكورتيس. أورده عبد الملك مرتاض في التحليل السيميائي للخطاب الشعري م علامات: ج: 5 م: 2 1992 ص148
33-م س ص: 148
34-م س ص: 149
35-م س ص: 149
36-عبد الفتاح كليطو: مسألة القراءة. م. معالم. دار توبقال للنشر والتوزيع ط: 1. 1986- ص:9
37-م س ص: 20
38-عبد الله الغذامي: تشريح النص دار الطليعة ط: 1. 1987- بيروت ص:79
39- r. escarpit. ibid. p. 68
40-عمر أوكان النص. أو مغامرة الكتابة لدى بارت. ص:41 افريقيا الشرق 1991 الدار البيضاء. المغرب
41-م س ص: 45
42-م س ص: 45
43-م س ص: 22.21
44-تودوروف: أصل الأجناس الأدبية (ت) محمد برادة. ص45. مجلة فصول ع: 2 القاهرة. يناير 1981

45-م س ص: 46

46-عمر أوكان: م س ص: 29

47-أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ص: 4 دار افريقيا الشرق

48-م س ص: 4

50-انظر عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة. دار افريقا الشرق. 1991 فصل: في معرفة السلطة.

■■■

الفصل الثاني
سوسيولوجيا القراءة

تمهيد:

أضحى الحديث عن اجتماعية الأدب -منذ مطلع الأعوام الستين -ينحو نحوا، لا يبتغي الكشف عن علاقة الأدب بالواقع، بقدر ما يلتفت إلى حقل طالما أهملته الدراسات الاجتماعية في تبرير علاقة الإبداع بالواقع، وتحديد الأثر المتبادل بينهما داخل الصنيع الأدبي، إذ فتحت على نفسها جبهات في غاية الخطورة، ترصد الأدب من زوايا ثلاث:؛الأديب، الأثر الأدبي، القارئ، وهي تتمثلها تعشيقات في دولاب ضخم يدور حول نفسه، على مسار التطور الاجتماعي والحضاري، فتتأثر بواقعه الخارجي المشدود إلى عوامل تاريخية واقتصادية واجتماعية، ويؤثر فيها سلباً وإيجاباً طواعية وكرها، في تماشيه معها، ومجاراته لها، أو في إخلاله بنظمها وتمرده عليها. وهو يتمخض عن نتائج ما كان يتوقعها الناقد قبلاً، ولادارت بخلد الكاتب والقارئ. إذ أن رحلة المنتوج تعتورها عوارض غامضة قد تجعل من الرديء أكثر انتشاراً، ومن الجيد أكثر انحصاراً، أو تؤجل تفتح هذا، وتعجّل رواج ذاك.

بل الأخطر من هذا كله تُزيف القيم فتجعلها مقلوبة لا تخضع إلاّ لمقياس الدعاية المحكومة بخيوط ديماغوجية جوفاء أو سياسوية مغرضة، والكاتب والقارئ بين هذا وذاك لا يعبأان بشيء في انعزالهما عن المؤامرة التي ينسجها قانون السوق والربح.

فما قيمة حكم نقدي يصدر –وهو في عمى –عن هذه الكولسة البغيضة التي يتم فيها إعداد الجمهور وبناؤه، وقولبته عاطفياً، بل إرغامه على استهلاكية مسلوبة الإرادة؟. وما قيمة الحديث عن لذة القراءة ومتعتها، والنص تشدّه توقعات الناشر القلقة والتي لا ترى فيه سوى مادة ربح عاجل، لا مادة فن خالد؟ وقد نتساءل في حيرة عن شهرة هذا وخمول ذاك؟ ألا يمكن أن تُبنى هذه الشهرة على مساق دعائي، تعلي شأن الخامل ليكون اسمه إشهاراً تجارياً يعلو العنوان؟ ألا يُقبل القارئ على الاسم قبل أن يقبل على العنوان؟ هل يمكن –أخيراً– رصد هذه العملية على أنها مخادعة كبرى يرسف الأدب في حبائلها منذ أمد بعيد، وقد بدأت خيوطها تتكشف قليلاً-قليلاً، وإن افتضح أمرها أدت إلى كارثة التخلي عن فعل الكتابة/ القراءة ريثما يزول الوسطاء.

1–سوسيولوجيا الأدب:

إن الاهتمام بالأدب كظاهرة اجتماعية لا يعني –اليوم– مقاربته من الوجهة الاجتماعية، لرصد انعكاسات هذا الواقع على صفحته، وتمثيله للحياة في صورها المختلفة، مستعرضاً ألوان الصراعات التي تشكل الواقع، وتتفاعل فيه سلباً وإيجاباً، وفق نظرة خاصة، تتشكل لدى الأديب من خلال وعي حاضر يعايش الواقع ويحياه كغيره من الناس. بل النظر إلى الظاهرة الأدبية في جملتها وسط حركة المجتمع، في رحلتها من الأديب إلى القارئ، وما يعتور هذه الرحلة من ملابسات قد تزري بالفعل الأدبي وتحوله عن وجهته زيادة ونقصاً، وقيام هذا "التخصص" كفيل بأن: "يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به، ومثل هذا العمل يفيد في إلقاء أضواء متعددة على الظاهرة الأدبية كما يفيد في فهم المجتمع، وبعبارة أخرى فإن دراسة الظاهرة الأدبية، كظاهرة اجتماعية يفيد دارسي الأدب ونقاده، كما يفيد علماء الاجتماع أنفسهم"(1).

ومعنى ذلك أن الإقبال على سوسيولوجيا الأدب، ليس غرضه إثراء حقل الاجتماع وتبرير فرضياته، ولكنه بحث في صميم العملية الأدبية، باستقطابه زواياها الثلاث: المؤلف، الناشر، القارئ، ووصف رحلة الخطاب الأدبي عبر

هذه القنوات، قبل استقراره في حقل القراءة، في شكل مميز، مستقل عن صاحبه وناشره وإن كان يحمل بصمات هذا وذاك غير أن الرحلة في كل محطة من محطاتها تطرح جملة من الإشكاليات المعقدة، والتي تمتد جذورها طولا وعرضاً لتلتحم بالمجتمع وأشراطه التطورية ونظمه الاقتصادية وذوقه السائد الفطري والموجه على السواء.

وهي إضاءات تطل على الظاهرة الأدبية: "إبداعاً وطبيعة ووظيفة، وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب، وفي تغيير المدارس الأدبية، وفي ظهور أنواع أدبية جديدة وفي الكتاب وانتماءاتهم ومن خلال الاهتمام بمسألة الذوق العام ونوعية القراء ونوع استجاباتهم للأعمال الأدبية، وبأثر التقدم الصناعي والتكنولوجي والإنتاج بالجملة وبدور الناشرين"(2). وهي التي تعطي لسوسيولوجيا الأدب مشروعية الوجود، كرافد علمي لا يفسر الأدب بقدر ما يعمل على موضعة الظاهرة الأدبية في إطارها المتشابك، ويكشف للقارئ تعقد الشبكة وخطورة علاقاتها لأن: "وجود أفراد مبدعين يطرح مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي، كما تطرح الآثار نفسها مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية، أما وجود جماعة الجمهور، فتطرح مشاكل ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي، بل اقتصادي أيضاً. هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته"(3).

لقد حاول "روبير اسكاربيت" -من خلال- "سوسيولوجيا الأدب" و"المكتوب والتواصل" تفكيك نظم "الرحلة" في مستوياتها المختلفة، وتعرية علاقتها وما تثيره في تفرعاتها المذكورة آنفاً، ما دام كل فرع يثير جملة من الإشكاليات، لا يلتفت إليها الإبداع الأدبي -وإن كان يرفد دلالاتها في مجراه العام -وهي حاضرة في شكل "غياب" لا يعبأ به الكاتب /القارئ، ما دام الأول لا يستحضر في ذهنه إلا قارئاً يحاوره، ويلقي إليه مادته، وما دام الثاني يتجاوز الأول ويتخطاه عند أفق انتظاره، أو يبادله "صراعاً" يكون ميدانه "الدال" وتجدّده عند كل قراءة. غير أن الشطر المغيب في ظاهرة التواصل يشكل أضعاف السطح العائم لجبل الجليد الطافي، فهو لا يدرك -مثلاً- حقيقة الأقطاب التي تتجاذب الخطاب الأدبي قبل بلوغه حقل القراءة.

ولعل الاهتمام بالجزء المغمور -من جبل الجليد- هو الذي يجبر سوسيولوجيا الأدب على ما يشبه الانقسام الخلوي في فروعه لتشكيل علم اجتماع القراء، وعلم اجتماع الكتاب، وعلم اجتماع موزعين، وعلم اجتماع الأنواع

الأدبية، وعلم اجتماع الرواية -على النحو الذي أثاره "لوسيان غولدمان" قبلا - (4) ولا يفهم من هذا الانشطار الخلوي، الحرص على التفريع من أجل التفريع وحسب، ولكنها التفاتة جادة لحصر أقطاب الظاهرة الأدبية وتحديد أبعادها. ومن ثم رصد ميكانزماتها المختلفة، وتفكيك آلياتها حتى نستطيع إدراك العملية الإبداعية في أبعادها الاجتماعية، خاصة وأنها -اليوم- عرضة للتطور السريع في صراعها المستميت مع الوسائل السمعية البصرية الغازية لمختلف مجالات الحياة.

إذا كنا نفهم الواقع -قبل الفتح السوسيولوجي -على أنه تمظهر حياتي، يكتنف الأثر الإبداعي ويؤثر فيه ويوجهه، ويصبغه بصبغة خاصة، يتقاسمها الشرط الزمني/ المكاني، فإن هذه الصورة المبسطة القائمة على نظرة تجزيئية، تجعله خلفية قائمة وراء الأثر، لم تعد تكفي لفهمه، بل لم يعد الواقع كذلك في الطرح السوسيولوجي -حينما ننظر إليه طرفاً في المعادلة الثلاثية- فهو في جملته: "ليس إلاّ محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع، لا الماضية فحسب، وإنما المستقبلية أيضاً، ولا ينحصر في الأحداث الخارجية وحدها، وإنما يشمل أيضاً التجارب الذاتية والأحلام والنبوءات والعواطف والأخيلة"(5). فهو خارجي /داخلي، يمتدّ خارج الظاهرة الأدبية، فتحتلّ فيه حيّزاً شأنها شأن غيرها من الظواهر الأخرى، وهو يتماهى فيها ليجسّد ذاته من خلالها لا كانعكاسٍ آلي فوتوغرافي باردٍ، بل كإمكان قابل للتحقيق، يحبل به الأثر الأدبي ويدعو إليه ويُحضّ الجمهور على قبوله، أو يسعى لإيجاد قابلية له في الاعتقاد العام. ذلك ما عناه "لوكاتش" في حديث عن "المهم" في الأدب إذ رآه في: "رصد صنيع السلوك الإنساني في مجراه المتغير، وتقييم تطوّرات النماذج الموجودة بالفعل، وقيام نماذج أخرى، وفوق كلّ ذلك التعرّف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها"(6). وقد أدرك "غولدمان" وعي "لوكاتش" المبكر بحقيقة الواقع، إذ لم يجد فيه البحث عن التطابق بين الإبداع والضمير الجماعي على مستوى المضمون فقط، وإنما على مستوى القيم والبنى التركيبية في كل منهما وخاصة على مستوى التماسك فيما بينها(7).

ولعل أكثر ما يجسد هذا التماسك، هو ما تطرحه سوسيولوجيا الأدب، في تتبعها رحلة "المكتوب" (I,ecrit) من المؤلف إلى القارئ عبر قنوات هذا الواقع، والتي اقتضت نوعين من الدراسة.

الأول: يمكن تسميتة بعلم اجتماع الظواهر الأدبية، وما يرتبط به من وسائل الاتصال والنشر والتلقي والتأثير في القارئ، من خلال الأنظمة الثقافية المختلفة، وفي هذا المجال تلعب الإحصائيات والاستفتاءات والاستبيانات الاجتماعية دوراً بالغ الأهمية. وأكبر دعاة هذا المنهج هو "اسكاربيت". ويطبق زعيم هذا المنهج مصطلحات علم الاجتماع والاقتصاد على الأدب، فيقيم دراسته على ثلاث مراحل محددة هي: الإنتاج، التسويق، الاستهلاك.

الثاني: يمكن تسميته بعلم اجتماع الإبداع الفني في الأدب، وموضوعه الخلق الجمالي في صلته بالمؤلف والمجتمع، وزعيم هذا الاتجاه هو "غولدمان" ويلتقي معه اتجاه سيميولوجي يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب، من صور داخلية وتراكيب دالة للكشف عن الطابع الاجتماعي لمبادئها الجمالية وهذا اتجاه جماعة من المفكرين والنقاد الإيطاليين(8) بزعامة "امبرتوايكو". (UMBERTO ECO)(9).

وإذا كانت الدراسة الثانية تأخذ منبعها من "لوكاتش" والنظرة الماركسية، وتبلورها في البنيوية التوليدية على يد "غولدمان"، و"جاك لنهارت" و"ميشال زرفا"، فإن الدراسة الأولى تعود جذورها إلى بحوث "فيكو الإيطالي" (1668-1744) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" 1725، وهي أول محاولة جادة ومنظمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعي.

2-الأدب كمؤسسة اجتماعية:

إن الجديد الذي ميز أعمال "فيكو" (VICO) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" ربطه بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي، حيث رأى أن كل نوع إنما يجسد مرحلة اجتماعية يسود فيها ذوق ما. يعلي من شأن هذا النوع دون الآخر، وذلك لوجود تنافذ بين النوع والواقع تأثراً وتأثيراً، الأمر الذي جعل "فيكو" يربط بين الملاحم والمجتمعات العشائرية، وفن الدرامة وظهور المدينة /الدولة، وفن الرواية والمطبعة وانتشار التعليم، وقد رأى فيها بعض الدارسين العرب تطويراً للفكر الخلدوني(10).

وقد نلحظ في تصنيف "فيكو" استقراء للواقع يبرّر نتائجه لون الفن السائد من خلال انتشاره وسيطرته. فالملاحم الشفوية تناسب جمهوراً مستمعاً تسوده

الأمية. أما الدراما فتقتضي قيام هياكل تحتضن الفن والجمهور معاً، ولا يتسنى ذلك إلا من خلال قيام المدينة بنظمها وهياكلها المؤسساتية، كالمسارح مثلاً. أما الرواية مثلاً مشروطة بانتشار التعليم والطباعة والنشر. وكلما استجدّ في المجتمع جديد اقتضى ذلك تجدد النوع الأدبي وطريقة اتصاله بالجمهور.

وهذه نظرة متقدّمة، تنفتح ليس على كون الأدب ظاهرة اجتماعية، وإنما على كونه مؤسسة اجتماعية تتفاعل من خلال عاملي الزمان والمكان والظروف التطويرية للمجتمع.

ويتطور الأمر قليلاً مع "مدام دي ستايل" ولكن من وجهة حتمية، حيث ترى أن: "كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ولا حاجة إلى أي حكم قيمي، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد"(11). ولم يكن كتابها "الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية إلا محاولة لإبراز مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب، ومدى تأثير هذا الأخير فيها وفي القوانين(12). وقد أضاف "تين" عنصر الجنس إلى عنصر الزمان عند "فيكو" وعنصر العامل الجغرافي (البيئي) عند "مدام دي ستايل"، وبنى ثالوثه (البيئة، الجنس، الزمان)، كما كشف "ماركس" بناء المجتمع وتطوره وأثر الأساس الاقتصادي وبيّن العلاقة الجدلية بين البنى التحتية والفوقية.

وكلها إرهاصات، يمكن اعتبارها الحجر الأساس لبناء تصوّر سوسيولوجي للظاهرة الأدبية في تفاعلها مع غيرها في الظواهر الاجتماعية. واعتبار الأدب مؤسسة، معناه النظر إليه كنظام متشابك من العلاقات داخل المنظومة الاجتماعية جملة، وقد رأى فيها "رونيه ويليك" مؤسسة اجتماعية أداتها اللغة تمثل الحياة في أبعادها المختلفة، ابتداء من: كون المؤلّف فردا مسكوناً بهموم واقعه يجسّده من خلال إبداع يروم له أُذُناً صاغية تقاسمه الأحاسيس والمشاعر والأحلام، فيمازج بين الذاتي والجماعي من خلال فعل الكتابة(13). ذلك لأن الفرد كما يراه "غولدمان": "كائن شديد التعقيد، متعدد الوظائف في غمار الحياة الاجتماعية ولهذا فهناك ما لا حصر له من الوسائط المتنوّعة بين تفكيره والواقع المادي من حوله، مما يجعل من الصعب حصره في إطار نظام اجتماعي آلي مبسط"(14).

فالمؤسسة الاجتماعية هي التصور الهيكلي الذي ينتظم الإنسان ويقنن نشاطه ويكفل حاجاته، ويتطور بتطورها، وسواء: "كانت وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية إشباع الحاجة بالترفيه عن الإنسان "هرتزل" أو بدون تعويض كما يري "بارسون" أو تحويل القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وذوقية "ماكس فيبر" فإن

هذه الآراء تبيّن أنّ المؤسسة الاجتماعية لا تقوم بوظيفة واحدة، وإنما بمجموعة من الوظائف المتعددةِ التي تشبع من خلالها كثيراً من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية"(15).

وقد توجّب من جراء ذلك على الباحث في اجتماعية الأدب، أن يحاول في المقام الأوّل اكتشاف البنية المسؤولة عن العمل كله، وبأي طريقة تؤدي وظيفتها التوصيلية بين أفراد المنظومة. فاجتماعية الأدب تنهج لذلك سبلاً متعددة كما يرى "امبرتوايكو" إذ من الممكن: "أن ترى في العمل الأدبي مجرّد وثيقة متّصلة بمرحلة تاريخية معينة، ومن الممكن أن نتصوّر العنصر الاجتماعي على أنه عنصر يشرح الحلول الجمالية للعمل الأدبي. كما أن من الممكن دراسة العلاقة الجدلية بين هاتين الوجهتين، أي بين العمل كحقيقة جمالية من ناحية، والمجتمع كسياق مفسر شارح من ناحية أخرى، بحيث نرى أن العنصر الاجتماعي هو الذي يحدد الاختيارات الجمالية في نفس الوقت الذي تصبح فيه دراسة العمل وخواصه البنائية من عوامل فهم مجتمع ما بشكل واضح"(16).

فمن الواضح -إذن- أن النظرة إلى الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تبغي التوقف عند التبادل الحاصل بين الأديب والواقع من جهة، وبين الواقع والأدب من جهة أخرى، ولكن الحديث عن الأدب كمؤسسة يبغي البحث عن الآليات المتحكمة فيها من الخارج والداخل: فالظرف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي عمل قائم إزاء هذه المؤسسة، وأما المؤلف والناشر والقارئ فمكوّنات ذات خطر في المؤسسة تترابط فيما بينها بعقود عرفية ابتداء، وتتعقد فيما بعد وفق درجة الاستهلاك ونوعيته. هذه المؤسسة بطرفيها الداخلي والخارجي لا تطرح اليوم ما كانت تطرحه من قبل في "اجتماعية الأدب" بمعنى التنافذ بين الواقع والأثر، وإنّما تطرح حقيقة أخرى على مستوى نظام التواصل ومادة التوصيل، وما يعتورها من آثار في رحلتها إلى القارئ، حتى نكاد نجزم اليوم أن ما ينزل السوق ليس هو ما يريده القارئ -في كل الأحوال- بل هو مفروض عليه وعلى ذوقه(17) وقد تنزلق حتماً بعد هذا إلى التساؤل عن طبيعة هذا القارئ وطبيعة ذوقه بعدما غدا الإشهار والتسويق عمليات "قولبة" و"تكييف" للقارئ و"سلب" لإرادته.

3-الأدب إنتاجاً:

تحتّم مقولة "المؤسسة" وجود إنتاج ما، تفرزه شبكاتها، وتطرحه في الواقع

منتوجاً قابلاً للاستهلاك، يلبي جملة من المواصفات، تنبع من خصائص المنتوج ذاته ومن متطلبات الواقع، وتبادلاً يقوم على العرض والطلب. ذلك ما يصرفنا إلى مقولة "التسويق" وأشراطها المتحكمة فيها، ما دامت تخضع لقوانين المتاجرة، مما يجعل الفكر الليبرالي البرجوازي ينظر إلى الأدب عين النظرة التي ينظر بها إلى أي سلعة أخرى تضعه في مفارقة صارخة مع النقد الاجتماعي المستهلك: "فهو ينظر للأدب كإنتاج تجاري، أي يحاول أن يبين العلاقة بين الأدب كإنتاج والمجتمع كمستهلك، والأدب بهذا المعنى، مثله مثل أي بضاعة تجارية يمرّ بمراحل التصنيع، والتوزيع، والاستهلاك، ويتأثر بالسوق الاستهلاكي وبقوانين العرض والطلب"(18).

إلاّ أن اعتبار الأدب "سلعة" يطرح التناقضات عينها التي تطرحها السوق، فلا يعود الاعتبار قائماً للزاوية "الأدبية" "الفنية" بقدر ما يتعلق الأمر كلية بشكل السلعة، وتلبيتها مقتضيات الطلب، ويدخل الإشهار كلغة تحريضية -ذات شأن- في ترويج السلعة فتنتصب في وجه "المستهلك" بتقنياتها المتطورة "لتفرض" المنتوج فرضاً يستقر في اللاوعي العام فينقاد إليه. وتُسلّمُ مهمة الدعاية لأيدي متخصصة لا تأبه بالقيمة الفنية والعلمية، ولا تلتفت إليها إلا لماماً، بل تضع عبقريتها في "صناعة" شهرة، تختلق لها طرائق شتى دون أن يردعها وازع ما.

إن إدارة مثل هذه العمليات تتولاها شخصية أو مؤسسة، لا همّ لها إلا مردود السلعة تحترف السوق: سوق الفنّ والأدب، كاحترافها لأية سوق أخرى، فتضع في خدمتها فنيات الدعاية والإشهار والترويج، مستخدمة الوسائل المتاحة اليوم من سمعي/ بصري في كلّ واجهة ومرفق بغية "تكييف" الذوق العام والتأثير فيه، وخطورتها بعد هذا تكمن في الناشر: "الذي يعرف بحاسته التجارية متطلبات القراء والسوق، ويشترط على الأدباء تبعاً لذلك أن ينتجوا أعمالاً (بضاعة) ذات مواصفات محددة حتى يمكن رواجها ويؤمن قسطاً من الربح"(19).

فإذا تجاوز الناشر عتبة التسويق إلى الاقتراح والتوجيه، فقدت الظاهرة الأدبية سرّ وجودها كإبداع يشترط حرّية الأدباء والخلق، إذ هي ليست استجابة واعية لمطلب يكون مكيّفاً من قبل، بل هي استجابة لانتظار يرقبه القارئ المتحرر من السلطة الدعائية. وما الدور الذي تقوم به لجان القراءة إلا سلطة تنضاف إلى جملة السلطات التقييدية التي يرزح تحتها الإبداع. ذلك ما حدا بجملة من الباحثين إلى فتح ملف النص والسلطة"(20) وذلك ما أعاد قضية

المؤلف وعلاقته بمؤلّفه من جديد، بعدما رفضها التحليل المنبثق الذي أغرق في عزل النص وغلقه. وقد سجّل "جاك لنهارت" تراجع الطرائقية البنيوية في هذا الصدد قائلاً: ".. وبما أنّها كانت في طور الصعود، فقد اضطرت لكي تفرض منطقها على النص على أطروحات راديكالية، تهدف إلى قطع الإنتاج الأدبي عن كلّ الإشكاليات الاجتماعية والتاريخية، بل عن إشكالية تخص المعنى، لقد توصلت في بعض الأحيان إلى حدّ مخيف في التطرّف، وأحب أن أذكرّك أن بعضهم قد أخذ يتراجع عن ذلك الطيش الآن: انظر ما حصل "لتودوروف" مثلاً: لقد قام بارتداء معاكس تماماً، وكأنه يريد أن يقدّم توبته. وفي رأيي أنه لم يكن بحاجة إلى الوقوع في التطرف المعاكس. فالمسألة ليست في الارتداد وليست في القول: لقد أخطأت كلياً في اتباع المنهج الشكلاني البحت أثناء دراسة العمل الأدبي، والآن أريد أن أهجره كلياً لكي أهتم بالمسائل البراغماتية والتاريخية للنص. المسألة تطرح على الشكل التالي: إن العمل الأدبي، أو السيرورة الأدبية، لها عدة جوانب، وينبغي دراسة هذه الجوانب المختلفة في آن معاً، أو على الأقل الرّبط بينها"(21) بل وحتى القائلين بالطرائقية البنيوية هم نتاج واقع خارجي محدد بدقة(22).

وتحديد السلطة المهيمنة على النص، ورسم أبعادها قد يسلط أضواء إضافية على حقيقة النص في صورته النهائية، بين يدي القارئ، على أن أثر العوامل الخارجية ماثلة فيه، من حيث نوعية الورق، والخط، والتصنيف، وجودة التغليف، والحجم، وهي مسائل لا دخل للمؤلف فيها إلاّ نادراً. إلاّ إذا مارس سلطة ما على الناشر، وهي سلطة أخالها منعدمة في كثير من الأحوال. وقد أبدع روبير اسكاربيت في تشبيه حال الكاتب بالغريق الذي يضع رسالة النجدة في زجاجة يرمي بها في اليمّ فلا يدري إلى أي شاطئ سيقذف بها الموج(23) ولا طبيعة الأيدي التي تتناولها قبل النجدة.

4-الجمهور القارئ:

إذا كان فعل الكتابة يبدو في أبسط مظاهره، فعلا فرديا، يصدر عن ذات كاتبه، فإنه لا يتحقق إلا من خلال فعل ملازم له: فعل القراءة. غير أن هذا الأخير لا يتجسد من خلال ذات واحدة، ولكن من ذوات متعددة، تشكل طبقة غير متجانسة تتباين فيها المستويات والأعمار، وتتضارب فيها الأهواء والتوجهات، فترسم لها الثقافات خلفيات شتى، لا يمكن رصدها وحصرها إلا على وجه

العموم(24)، حتّى تتبدى كتلة الجمهور وكأنها قابلة للتصنيف، وهي تأباه من خلال تمايز الذوق ودرجة التركيز والإقبال بين قارئ وقارئ ينتميان إلى عين الطبقة، وعين السنّ، وعين المستوى.

فالحديث عن الجمهور مسألة مردودة من عدة وجوه، لكنّها في البحث السوسيولوجي ممكنة ما دامت توفر إمكانية الإحصاء الذي تقوم عليه الفرضيات. فالكاتب يجابه هذه الكتلة بنص واحد- وهذا في وحده مغامرة كبرى- فلا يأمل النص تلبية جملة الرغبات، بل قصاراه أن يلبي بعضاً هنا وأن يستفز بعضاً هناك، وأن يغضب بعضاً آخر، في مقابل التخلي والإهمال. فالنص في صراعه مع عناصر الكتلة لا يرضى أن يكون مقروءاً فقط، بل يحلم بإثارة جملة من التفاعلات تعود على صاحبه نهاية الأمر بما يُقوّمُ به نزعته وتوجهه العام، أو يفتح أمامه آفاقاً أرحب وأوسع.

إلا أن المفارقة الأولى في مسألة الجمهور تكمن في تصوّره أساساً. فجمهور الكاتب غير جمهور الناشر(25) لأن جمهور الكاتب حاضر في عملية الخلق مصاحب لها من ساعة التفكير، والمخاض إلى ساعة الوضع، لأنّه طرف مخاطَب يستحضره الكاتب ويحاوره من خلال ذاته فيلقي إليه صنيعه، لحظة لحظةً. وقد يعود فيحوّر هذا الموقف ويوسع ذاك، ويشطب آخر. وهكذا حتى يُسكت -في ذاته- على الأقل- ذلك النقاش الحار بينه وبين جمهوره. إنه جمهور على درجة عالية من الذكاء والذوق والمعرفة، إنه خبير بسرّ العملية الإبداعية وقواعدها وآفاقها، فهو ينتظر من الكاتب تجسيد ذلك الأفق، وتحقيقه في صورة تضمن اللذة والمتعة على السواء. أو تفسح صدر النص لجملة من الصراعات المثمرة بين القارئ والنص من جهة، وبينه وبين الكاتب من جهة أخرى.

بيد أن جمهور الناشر، خلاف ذلك، إذ يتولاه بالدعاية والإشهار والعرض الزخرفي فيُكيّف فيه قابلية المنتوج دون أن يعرض عليه فحوى الخطاب، وإن فعل، كانت العبارات المختارة ذات مفعول مثير لا تعكس حقيقة النص، بقدر ما تركز على حساسيات خاصة لدى الجمهور: كفكرة الانقلاب والثورة والهدم والخرافة.. خاصة وأنه يدرك جيّداً أنه يتوجه إلى جمهور: "مقسوم ومنشعب إلى فرق اجتماعية، وعرفية، ودينية، ومهنية، وجغرافية، وتاريخية، ومدارس فكرية، وجماعات أدبية"(26).

وعلى هذا الأساس لا يمكن اعتبار الجمهور -والحال هذا- مقياساً لنجاح الكاتب ما دام الجمهور الأول "متخيلاً" يعيشه المؤلف في وهمه، والثاني يقبض

عليه الناشر بفعل الدعاية والتسويق. أما ما يحقق نجاح الكتاب فعدد مبيعاته، بغض النظر عن طبيعة المشتري.

ونجاح الكتاب من هذه الزاوية نجاح للناشر وليس نجاحاً للمؤلف، حتى وإن مكنّه من الانتشار لأن فعل النجاح الأدبي لا يتحقق إلا مع الأداء القرائي وردوده وهي مسألة لا يأبه بها الناشر إذا حققت شطر العملية التجارية. فالكتاب -عنده- سواء بيع لتزيين مكتبة شخصية أو ليكون مدعاة لجلب النوم على السرير تزجية لبعض الوقت، مجرد "سلعة".

وهنا نستطيع أن نكرر مع روبير اسكاربيت أن: "الكاتب الناجح هو الكتاب الذي يعبر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، والذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها. إن الانطباع لدى القراء بأنّه خطرت لهم الأفكار نفسها وأحسوا بالمشاعر ذاتها، وعاشوا الطوارئ نفسها، هو واحد من الانطباعات التي يذكرها غالباً قراء كتاب ناجح"(27).

5-سوسيولوجيا القراءة:

يجيب جاك لنهارت عن سؤال سوسيولوجيا القراءة بقوله: "يتمثل موقفي في تصور هذا المنهج ليس فقط كدراسة لشروط إنتاج النص الأدبي وصنعه (وهذا ما فعلته في قراءتي السياسية لرواية "روب غرييه"، وما فعله "غولد مان" في كتابه المعروف "الإله الخفي" وإنما أهتم بدراسة جوانب السّيران الاجتماعي للنص، وهذا ما أعالجه تحت اسم سوسيولوجيا القراءة"(28)، ثم يضيف بأنه لا يستعمل مصطلحات ومفاهيم مدرسة "ياوس" أو مدرسة "كونستانس". لأنهما تقفان عند القارئ المثالي: "بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية، والبلاغية للنص، يمكن أن تفترض قارئاً معيناً أو ضمنياً أي: قارئاً يقع في أفق الانتظار. إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخي للانتظار، بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادةٍ محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص. ولكنهم لا يذهبون أبداً للبحث عنها من جهة القارئ المحسوس بالذات.. فهم لا يقومون بتحريات ميدانية لمعرفة كيف يفكر القارئ، وما ذا ينتظر من العمل الأدبي"(29).

أما "جاك لينهارت" فيهدف إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبي للتحوير وللتغير نتيجة ممارسة القراءة. و"بالطبع لكي أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغي علي القيام بتحريات معقدة. فالتحري الأول الذي قمت به مع فريق بحث

متكامل كان تحرياً مقارناً شمل فرنسا وهنغاريا، وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان النص نفسه، وبشكل مختلف. ومؤخراً قمنا بدراسة ميدانية أيضاً شملت ثلاثة بلدان هي: ألمانيا، إسبانيا، فرنسا، لكي نعرف كيف يقرأ القراء الكتاب نفسه"(30).

وتلك خطوة منهجية جريئة يسجلها "جاك لنهارت" في متابعته للبحوث الميدانية التي أجراها "روبير اسكاربيت"، إذ أضحت الإشكالية متمركزة -والحال كذلك- على فعل القراءة وعلى طبيعة القراء، وعلى الخلفية الفكرية الثقافية الرافدة، وهو إقرار بتعدد الجمهور الفعلي كما يجسده الواقع المعيش، والذي نلمح فيه عامة أصنافاً ثلاثة:

أ-**الجمهور المخاطب:** (Interlocuteur) وهو الجمهور الذي يقيم معه الكاتب جسر التلاقي أثناء العملية الإبداعية، ويصاحبه في أطوار الخلق الإبداعي يسمعه صوته واحتجاجه، ويبدي له رغباته، فهو حاضر في ذاته لا يفارقه، ولأجله يضع المؤلف صنيعه، وتتسم محاورته بالقصدية بُغية إقناعه فهو: "مفروض في أصول عملية الخلق الأدبي"(31) وعلاقته بالكاتب علاقة حوار: "يسعى لأن يؤثر، أن يقنع، أو يعلم، أو يعزّي، أو يحرّر، أو حتى يبعث اليأس، إلاّ أنه حوار ذو غاية"(32). وهو محط اهتمام مدرسة جمالية التلقي، والذي تجاوزه "جاك لنهارت" كونه مثالياً، قد يتحقق في الواقع، أو قد لا يتحقق، لأنه يظل متخيلاً فقط على مستوى الكاتب.

ب-**الجمهور الوسط:** (milieu) وهو إشارة إلى الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه المؤلف، ويستقي منه طبعه وطباعه، وذوقه وتوجهاته، فهو يشكل الحيثية الاجتماعية الطبقية يمتح منها مادته، ويعبر عن طموحاتها من خلال الانتقال بها من الوعي القائم إلى الوعي الممكن -بحسب "غولدمان" -وهو عبء يحمله المؤلف على عاتقه، يمتد في الزمان والمكان وسط جملة من التحديات والضرورات التي يفرزها الواقع بطبقاته المختلفة، وتنافذ هذه الطبقات فيما بينها. فالكاتب فرد من هذا الجمهور يجسد همّه ورُؤاه، ويتحمّل رسالته فهو لسان حاله، وكلُّ صنيع لا بد له أن يحمل هموم هذا الوسط وآماله ونبوءاته.

وتزداد أمشاج العلاقة متانة بينها إذا وجدناها ترتكز على أصول ثابتة لا حيلة للفرد في الفكاك منها، فهي وحدات مترابطة متلاحمة:(33)

1- *وحدة اللغة*: إذ هي لسان القوم، بها يتخاطبون، فحمولتها المعنوية والمعرفية مشتركة بينهما، تسعف الكاتب في توصيل ما يريده دون أن تتلبّس رؤاه بالغموض أو الإبهام. كما أن الأغراض المعبر عنها واحدة من خلال وحدة اللغة. ذلك ما يفسر إقبال طبقة ما على نوع من القراءة ونوع من المؤلفات. لأنهم يجدون ذواتهم فيها محققة إما على صورة المعاناة اليومية وإما على صورة الآمال التي تسكنهم جماعة وفرادى، وإما على صورة تحقيق النقلة من حال إلى حال. فاللغة بمخزونها "الوسطي" تحمل بذور ذلك التحول في ألفاظها وتعابيرها.

2- *وحدة الثقافة*: قد نفهم منها جملة المعارف في مستواها الخطي، غير أنها وحدة سلوكية حضارية(34) نسجت خيوطها عبر اللغة والقيم والتوجهات. فهي جملة من المبادئ التي تصور طبيعة كلّ فرد داخل منظومة اجتماعية ما كتلوينات رمزية تحيل على الجماعة في جميع مظاهرها الحياتية عبر الزمان والمكان، فتجسد الحقيقة التاريخية الحضارية في طورها المنجز القائم، أو في طورها الجنين المرتقب(35).

3- *وحدة البداهة*: ولا تتحقق الوحدة الثقافية إلا استناداً إلى وحدة البداهة التي تكشف: "مجموعة الأفكار والمعتقدات والأحكام القيمية التي يفرزها الوسط فيتقبلها كأمور بديهية لا تحتمل التبرير أو الاستدلال"(36) وإجراء الكتابة يظل منفعلاً في هذا الوسط، يغترف منه ويؤول إليه على أساس كونه جملة من المسلمات المتعارف عليها.

ج- الجمهور الواسع: (le grand public) وهو الذي يتجاوز الحدود الجغرافية والزمنية بفعل الترجمة والانتشار، إذ باستطاعة العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمن أجيال من القراء محافظاً على عطائيته بتفتحه على الدوام على متطلبات الأجيال والمجتمعات، فالترجمة وإن كانت "خيانة" إلاّ أنها تنقل المؤلف إلى وسط مغاير، يتعامل مع الصنيع الأدبي بمنظاره الخاص، ومن زاوية قيمه الخاصة، فيضفي عليه حَرَكيّة جديدة قد تُكسبه احتراماً وإجلالاً كبيرين، شأن الأعمال التي استطاعت أن تستوعب لغات عدة، وأن يستوعبها قراء مختلفون، في أصقاع متباينة، وربما حقق الجمهور الواسع للكتاب والكاتب ما لم يحققه الجمهور الوسط.

وإذا كان "روبير اسكرابيت" قد ميز بين نوعين من القراءة -من منظوره السوسيولوجي للأدب -فجعلها قراءة عارفة وأخرى مستهلكة، فإن البحث في سوسيولوجيا القراءة يقيم جهده على أساس فعل واحد لدى طبقات مختلفة من القراء. لأن غرضه إدراك التحوير والتغيير الذي يطرأ على النص من جراء الممارسة القرائية جملة، أي من خلال القراءة العارفة والمستهلكة على السواء، فإن كانت عند "اسكاربيت" تتمايز من خلال:

1-*القراءة العارفة:* تجاوزية، تنطلق من المقروء لتصدر عنه متطلعة للظروف الحافة كاشفة عن خباياه، محللة أدواته، منقبة عن مرجعياته التي تصنع قيمه الجمالية فهي تستثير فعل الكتابة من جديد كما وجدها "بارت"، تضم تحت فعلها لذة النص ومتعته في آن.

2-*القراءة الذوقية:* وهي لا تبارح الصنيع الأدبي إلا حين تسجل إعجابها أو عدمه، وهي ما يرصده الناشر في جمهوره، فإن سجل الإعجاب ركن إلى المؤلف يحثه على المزيد لزيادة الطلب، وإن سجل غير ذلك توجس خيفة من المؤلف، وعمل على توجيهه أو انصرف عنه. فهي مقياس تجاري لا يخلو من خطر، لأن الذوق نسبي تحكمه جملة من المعطيات تصنعها الدعاية والشائعة في كثير من الأحيان، فلا يُعتِّم الذوق أن ينفر عنها إذ لاح له في الأفق بارق خلاب جديد، وكثيرا ما عانت الأعمال الخالدة من جراء هذه القراءة الخاضعة للهوى. ولما زالت الغشاوة استعادت الأعمال الخالدة مكانتها وقد قضى أصحابها في ضيق وشظف عيش. وما ارتداد المجتمع الغربي اليوم للشكل الكلاسيكي في الرواية إلاّ دليل آخر ينضاف إلى فساد الذوق وجريه وراء الرواية الجديدة (37) والقراءة الذوقية قراءة استهلاكية، شأنها شأن القراءة "النفعية" التي تلتفت إلى الكتب المهنية والوظيفية.

ولهذا نجزم اليوم، أن فعل القراءة -منظورا إليه من هذه الزوايا- فعل متقلب متغير عبر الزمان والمكان، إذ ليست القراءة عملية آلية بسيطة، بل عملية مركبة تُسقط الذات القارئة بحمولتها المعرفية -القبلية- والاعتقادية والظرفية والأيديولوجية على المكتوب. فلا ترى فيه إلاّ من خلال "عدستها" المشحونة بعوامل شتى يتراوح فيها العامل النفسي الآني والعامل الاجتماعي والعامل الاقتصادي والسياسي والديني.

هذا ما كشفت عنه بعض الدراسات إذ وجدت: "أنّ قراء مختلفين لا يدركون في نفس الكتاب سوى ما يعنيهم، ومن ثم فإن الرسالة المبثوثة تتغير بحسب نفسية كل قارئ"(38)، وليكن التسليم مرة أخرى. أن القراءة -شأنها شأن الظاهرة الأدبية- ظاهرة اجتماعية: "وأيديولوجية بمعنى أنّها ترتبط أساساً بسلم القيم الاجتماعية، وعلى أنّ الجمهور ليس كتلة متجانسة، بل تتدخل المصالح الفئوية أو الطبقية المتعارضة غالباً لتتمفصل على مستوى القراءة"(39).

لقد أفصح "جاك لنهارت" في حديثه لمجلة "الكرمل" عن بحث ميداني لرصد ظاهرة القراءة شمل فرنسا وهنغاريا لمؤلف قصدَ معرفة كيف تعالج ثقافتان مختلفتان النص نفسه، من لدن عينة غير متجانسة من القراء الفرنسيين والهنغاريين: "في ضوء أسئلة محددة ترمي إلى شرح حدث روائي، أو جانب من سلوك الشخصيات، وقد تطلبت الأسئلة من القراء المستجوبين تأويلات على مستويات مختلفة من مضمون الروايتين"(40)

les choses rouillees de Georger perec
le cimetière d,ANDRE Feges

وانطلاقاً من الأجوبة وتحليلاتها والبرهنة وشكلها، استطاع فريق البحث التعرف على ثلاثة أنماط قرائية (modes de lecture) نلخصها عن "رشيد بن حدو" على النحو التالي:

1- *القراءة الظاهراتية:* وهي التي تتوقف عند ظاهر النص ولا تتعداه، فترصد فيه جملة الأحداث والأفعال كما تتمظهر في الرواية، دون أن تعالجها بالتحليل والنقد وإبداء الرأي فهي تقنع بما يعرضه سطح النص في تمظهره الخطي، وكأنها قراءة محايدة لأنها تثير سؤالاً ولا تطرح إشكالاً، فلا تستحسن ولا تستهجن.

2- *القراءة المتماهية العاطفية:* هي في أساسها قراءة متذوقة ما دامت تفرغ على سلوك الشخصيات والأحداث شيئاً من ذاتها، فتقبل هذا الموقف وتشجب ذاك السلوك، انطلاقاً من ذوقها الخاص المرتكز على قيم مترسبة من الفعل الاجتماعي، والجمالية الفنية الحاضرة في الذات القارئة، حتى وإن أعوزها الدليل وخانها البرهان فموقفها من الحدث يتّسم بشحنة إيجابية من منظورها الخاص.

3- *القراءة التحليلية /التركيبية:* وهي درجة أسمى حيث يقوم التحليل على التفكيك، تفكيك أقسام النص وكشف علاقاته المتشبعة وبيان علله،

وأسبابه، حتى تتبدى من خلال ذلك حقيقة الأفعال وطبيعة الأحداث في النسيج النصي، وعليه يمكن أن تفسر سلوكات الشخصيات تفسيراً "علمياً موضوعياً" يستند إلى قاعدة الميكانزمات الأولية في بعثه إلى الوجود كفعل أو كموقف أو كفكرة عندها تغدو عملية التركيب إعادة بناء جديدة للنص المقروء، وفق مقاييس المحلل، ومعطياته الفنية والقيمية. فالنص الجديد هو "نص القارئ" لا نص الكاتب، لأنه هيكلة جديدة للمكتوب، وفق "قراءة" القارئ ومرجعياته المختلفة(44).

قد يخول لنا مثل هذا التصنيف لأنماط القراءة تحديد أنماط الجمهور القارئ وتقسمه إلى ثلاثة فئات، غير أنّ الفئة الواحدة تظل غير متجانسة إلى حد بعيد لأنه: "يوجد داخل كل جمهور أنواع من الجماهير المصغرة.."(45) إلاّ أنّ اعتبار أنماط القراءة شكلاً مفرغاً من التحديدات الأيديولوجية والفكرية والضوابط القيمية أمراً لا يكشف حقيقة القراءة ويبقي الأنماط الثلاثة في دائرة محايدة، تتعلق بالفرد وحده وكأنّه مجرد آليات ميكانيكية تتولّى النص إمّا بالكشف عن ظواهره وإمّا بالحكم له أو عليه استحساناً واستهجاناً، وإنّما بإقامة لعبة التفكيك والتركيب في أجزائه بغض النظر عن حمولته الفكرية.

لذا يتحتم علينا أن نُقرن أنماط القراءة بأنساقها (systemes de lecture) حتى يكتسي القارئ بعده الأيديولوجي والثقافي.. فيتحدد "كجملة" قرائية تواجه النص في صراع "مع دواله ومدلولاته لأن: "التواصل المكتوب هو معركة المدلولات ولكنه لا معنى لها إلاّ إذا قامت بين خصمين يعرفان بعضهما بعضا منذ الشروع في العملية الإبداعية"(43) فلا يمكن أن يقوم الاستحسان والاستهجان إلاّ على قاعدة من القيم الاجتماعية المتوارثة في النمط الثاني -القراءة التحليلية/ التركيبية- إلاّ بناء على حيثيات اجتماعية وثقافية وفكرية وفنية. ولهذا الغرض نميز بين جملة من الأنساق القرائية (أي أنماط إدراك النص)(44): "فإذا كانت طرائق القراءة إعداداً لأشكال القراءة فإن أنساقها تكشف عن الاستثمارات القيمية التي تتخلل هذه الأشكال"(45).

أ-*النسق الأول*: وهو النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والأيديولوجي الذي يتخيله القارئ خلفية لأحداث النص والذي تموج فيه الشخصيات وتتفاعل وهو تشكيل يرسم الحقائق المهنية والطبقية والثقافية للشريحة التي يعرضها النص. ومن خلاله، يستطيع القارئ أن يحدد أنواع السلوكات والأفعال التي يحفل بها النص، فهو لا يناقشه ولا

يسائله بل يرقبه من زاوية تحديد الوسائل والغايات معاً، فهو نسق ذرائعي (pragmatique).

ب-*النسق الثاني:* وينبني على جملة من القيم الثقافية والأخلاقية، ويتفرع إلى نوعين، "حيث يعني الأول بجميع الأجوبة التي تتضمن إدانة أو لوماً أو نقداً قائماً على عدد من القيم المثالية مثل الثقافة والضمير والحرية والاتحاد ويعني الثاني إدانة أعنف لسلوك متصف بالضعف أو الجزع أو التردد وتنديداً بخمول وحيرة شخصيات محكوم عليها باسم تماسك النظام الأخلاقي"(46).

ج-*النسق الثالث:* يتحدد تبعاً لخط القراءة والتي تحاول أن تحدد الأفعال أو الأحكام بالمحيط والسببية الاجتماعية، أي أنها تستثمر معطيات الواقع لتبرير وتعليل الأحداث وفق مقاييس الطبقة الاجتماعية..(47).

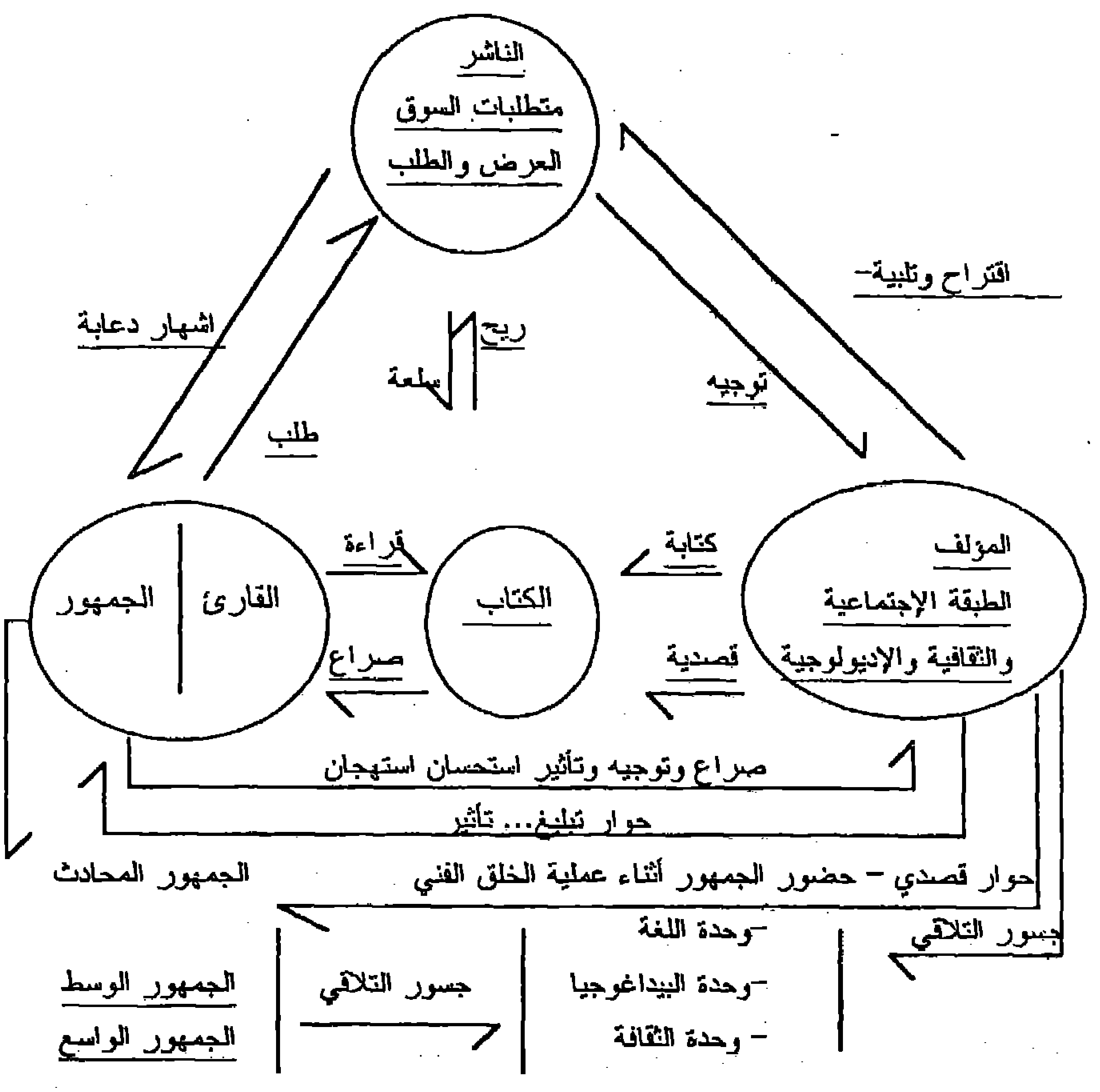
وإن عملية استقراء أنماط القراءة وأنساقها تُجلّي حقيقة الفعل القرائي في جوهره وتكشف خطورته في آن إذ المسألة معلقة على عاتق القارئ خارج النص في شبه انقطاع كلي. فالنص حال وقوعه بين يدي القارئ يصارع وجودا جديداً قد يخالف كلية "وجوده" كإبداع ما دام فعل القراءة ينطلق منه ابتداء ليختبر أدواته في حوارها مع النص. وأياً كان نمط القراءة فشكلها يتعدد من خلال المادة التي سيفرغها القارئ على أحداث النص وقيمه الفنية وهي مادة تشكّلت خارج النص في وعي من القارئ أو غير وعي منه. إذ أن الترسبات الواعية واللاواعية تحيل على مرجعية شديدة التعقيد، تفضي المعرفة فيها إلى العوامل الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية. وهي في إقبالها على النص تقوم بعملية "مقايسة" فتقبل من النص ما يوافق فيها تلك التصورات، وترفض ما يخالفها، فيكون الاستحسان والاستهجان ذي الصبغة الذاتية -حين يبديه القارئ- استحساناً أو استهجاناً تحيل به المرجعية القائمة وراءه وكأن القارئ ينطق عنها بلسانه فقط. وقد يفسر هذا بسلب إرادة القارئ وتغييب ذاته غير أن هذا الوجه بالذات مسألة تتضمنها المرجعية كإمكانية فردية تتحقق من خلال كل ذات قارئة فيكون التصور الذاتي المحض، إمكانية قائمة في المرجعية يمكن تبريرها وتفسيرها وليست مجال من الأحوال مصادرة لذاتية القارئ.

وإذا كان هذا حال "النمط" فالنسق القرائي يعقد المسألة الحرجة، حين يغدو التعامل مع النص -منظوراً إليه من زاوية القارئ فقط- يستقبله بمنظاره الخاص، فيفرغ عليه من بنائه الفكري والأيديولوجي.. صبغة ما، ولهذا يشدد

"جاك لنهارت" على هذه النقطة بالذات قائلاً: "إن القراء أنفسهم وبشكل ما "يكتبون" أو يعيدون كتابة الرواية المقروءة بحيث أن ما يستخلصونه من الرواية وما يفعلونه بها لا يتوقف على نص الرواية بقدر ما يتوقف على بنياتهم النفسية والأيديولوجية الخاصة"(47).

وعليه فقد كشفت الدراسة الميدانية للفريقين أن القراءة تتكيّف مع النظام السياسي والنسق الأيديولوجي الذي يسود الطبقة القارئة، فتصدر عنه في تصوراتها وأحكامها القيمية المتجذرة في الوسط الاجتماعي، ذلك ما جعل القراءة الفرنسية قراءة "ليبرالية" متحررة تجنح إلى التحليل والتركيب، بخلاف القراءة الهنغارية "الاشتراكية" والتي فضلت التماهي التعاطفي مع الشخصيات والمواقف، ومردّ ذلك راجع حتماً إلى خصوصية هذا النظام، فأحالت الفعل القرائي إلى قراءة سياسية لرواية (feges) لأن ما يحدد قيمة العمل الإبداعي يكمن في وظيفته والتزام الأدب بقضايا المجتمع والوطن، وهو المعيار الأول في جدية الأدب والأديب في هذه القراءة(49).

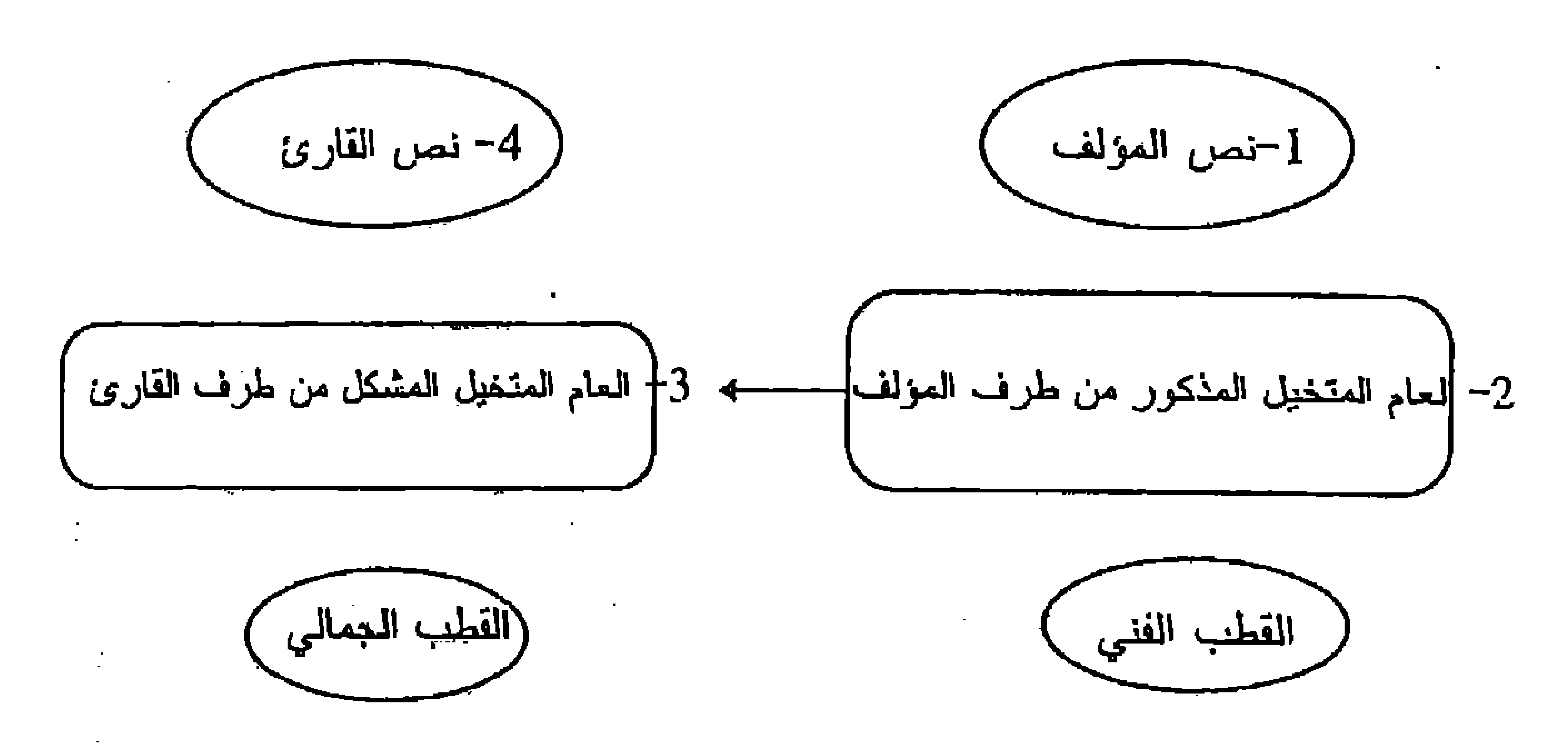
ومن هنا نلمح -أخيراً- أن القراءة فعل غير "بريء" إذ يُبَيّت جملة من المفاهيم المترسبة عبر خلفيات فكرية وأيديولوجية واقتصادية، واجتماعية وقيمية، يصدر عنها القارئ حين إقباله على النص الأدبي، ولا يشفع للمؤلف استحضار القارئ في عملية الخلق، إذ يستحضر عَيّنة واحدة تلبي آفاقه الفنية والأدبية، ولكنها لا تغطي جملة التناقضات التي تسكن الحقل القرائي عامة. وبذلك تتكشف إشكالية القراءة في أبعادها الاجتماعية كمغامرة كبرى يتصدى لها النص ويعانيها بصراعاته المتكررة مع أنماط القراءة وأنساقها متداخلة متماهية في بعضها بعض، بغض النظر عن الكتلة اللامتجانسة للجمهور. وقد حاولنا تجسيد هذه الشبكة في "رسمة" تضع أمامنا تداخل الخطوط وتشابكها في إطار نظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة. عندها سنضع أمام أعيننا -جُملة- حقيقة "القراءة" اجتماعياً في أبعادها المختلفة وهي تنطلق من المؤلف والناشر إلى القارئ في بحر الواقع: اجتماعياً واقتصادياً وأيديولوجياً ونفسياً..



إن ما تزودنا به "سوسيولوجيا القراءة" هو عدم الاطمئنان لها كمقياس للجودة والحكم، ما دامت القراءة "مغرضة" في كل أبعادها، فهي لا تصدر عن نزعة جمالية محضة، إذ هي الأخرى مشدودة إلى عوامل سابقة على الذات القارئة، تتشكل من حيثات متشبعة، والقراءة العارفة لا تفك الإشكال ما دامت تحبل بمرجعية خاصة، وكل حكم يصدر عنها يمكن تبريره بتفكيك المرجعية ونشر مكوناتها الأولية، عندها تنتفي القراءة المحايدة، وتتلاشى أسطورتها كما حاولت البنيوية تقريره من قبل من خلال المثال اللغوي، والانغلاق داخل النص، ما دامت عمليات التحليل والتركيب تخضع لتصورات فلسفية واقعية تفرزها الظروف المحيطة والوسط العام.

فالتجرد المزعوم عند دخول "حرم النص" أكذوبة تبطلها التحقيقات الميدانية التي انتهت إلى تأكيد ديناميكية جديدة للنص في الفعل القرائي إذ: "أن نفس النص لا يشتغل بنفس الطريقة حين ينتقل إلى أنسقة جغرافية، وسياسية، وأيديولوجية

مختلفة عن أنسقتها الأصلية وأنها لا تنتج نفس القراءات حين يقرأها ويؤولها أشخاص مختلفون لغوياً وعمرا واجتماعياً وثقافياً"(50) ذلك ما عناه "تودوروف" حين رأى أن النصوص لا تصور عوالم الكتاب وإنما تصور عوامل متحولة من خلال فعل القراءة إذ أن الحادث العجيب فعلاً هو التشكيل الجديد عند قطب القراءة، لأن النص الأول سيفقد أشياء كثيرة ويكسب أخرى غريبة عنه، تحوله إلى نص آخر.. ثم يعرض علينا "تودوروف" هذه الخطاطة لتوضيح فكرته أكثر:



إذ يفقد النص الأصلي شيئاً من مواده في المستويين، الثالث، والرابع، عندما يدخل حيز القراءة، فتتولاه مرجعية أخرى تسقط عليه تصورات جديدة، تتعدّد بحسب تعدد القراء وأجناسهم وأعمارهم ومشاربهم.

■■

■ هوامش الفصل الثاني

1-شكري عزيز ماضي: محاضرات في نظرية الأدب. دار البعث ط1 1984 قسنطينة ص:124

2-م س ص: 125

3-روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب (ت) آمال عرموني م عويدات ط1 1978. بيروت ص:7

4-شكري عزيز ماضي: م س ص: 125

5-صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي م س ص: 139- 140

6-م س ص: 177
7-C.F.L GOLDMAN. Sociologie de la creation littèraire èd, 1972 p: 215-216
8-صلاح فضل: م س ص: 232-233
9-وقد أضاف جاك لنهارت دراسة ثالثة تنصب على سوسيولوجيا القراءة. انظر حوار مجلة الكرمل ع: 36-37/1990 ص:62
10-انظر صبري حافظ: الأدب والمجتمع. م فصول ع 2 القاهرة 1981 ص:66
انظر كذلك حسن الحاج حسن، علم الاجتماع ص:59
11-صبري حافظ: م س ص: 67
12-انظر اسكاربيت: م س ص: 9
13-انظر روني وليك واوستين. نظرية الأدب. محي الدين صبحي.
دمشق 1972-ص:119
14-L. GOLDMAN . recherche dialitique p45
أورده صلاح فضل م س ص: 247
15-شكري عزيز ماضي: م س ص: 128-129
16-صلاح فضل م س ص: 247
17-C.F. R.escarpit L,ècrit et la communication ibidp: 75
18-شكري عزيز ماضي: م س ص: 129
19-م س ص: 130
20-انظر عمر أوكان: م س ص: 51 والنص والسلطة: فصل معرفة السلطة ص:26
21-حوار مع لينهارت. الكرمل: م س ص: 65
22-م س ص: 63
23-روبير اسكاربيت: م س ص: 51
24-انظر محمد السويدي: مفاهيم علم الاجتماع الثقافي -المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية ط1 1991 فصل: ماهية الثقافة ص:43
25-روبير اسكاربيت: م س ص: 136
26-م س ص: 151
27-روبير اسكاربيت: م س ص: 151
28-حوار مع جاك لنهارت: الكرمل م س ص: 66
29-م س ص: 66
30- م س ص: 67
31-روبير اسكاربيت م س ص: 136-137

32- انظر رشيد بنجدو قراءة القراءة م. الفكر العربي المعاصر ع 48-49- يناير 1988 ص: 14

33-انظر محمد السويداني م س فصل: الفرق بين الثقافة والحضارة

34-انظر مالك بن نبي: مشكلة الثقافة الفصل 1 2

35-رشيد بنجدو: قراءة القراءة م س ص: 15

36-انظر حوار مع جاك لنهارت: الكرمل م س ص: 68

37-رشيد بنجدو: م س ص:16

38-م س ص: 16

39-م س ص: 16

40-م س ص: 17

41-الكرمل م س ص: 67

42-R. escarpit I,ecrit et la communication (IBID P75-76)

43-J tenhardt lire la lecture p 97

44-رشيد بنجدو: م س ص: 17

45-رشيد بنجدو: م س ص: 17.

46-م س ص: 17

47-J lenhardt IBID p35

48-انظر رشيد بنجدو: م س ص: 18

49-م س ص: 18

50-C.Achour S Rezoug IBID p19.

■■■

الفصل الثالث
سيميائية القراءة

-تمهيد
1-مسوّغات القراءة السيميائية.
2-القيمة الدلالية للّسمة.
3-سيمياء التواصل.
4-سيمياء الدلالة.
5-التحليل السيميائي.

تمهيد:

ليس من السهل -أبداً- تصور مجالات القراءة منفصلة عن بعضها بعضٍ كالفصل الذي ينهجه النقد في محاولةٍ لاستقطاب الفعل القرائي، الذي يتوخى كشف مغالق النص، وما يعتوره في سياقاته وانساقة جملة، لأنّ الفصل المنهجي، وإن عمّق الرؤية في جانب جاء بها مبتوتة الصلّة عن الجوانب الأخرى، وأحالها إلى أوصال ممزّعة متنافرة، متدابرة لا تتكامل بقدر ما تُفنّد النتائج التي تنتهي إلى هذه وتلك، فتجعل من كل بحث منارة قائمة في صحراء من الحيرة والضيّاع.

والإنسان: الكاتب /القارئ إنسانٌ يستشعر عجز اللّسان والأداء عن توصيل همّه إلى الآخر. وكأنّ اللغة هي أيضاً انزوت بعيداً في غور عتمة "سوء التفاهم"* "أو الإحالة على خواء معنوي في أنماط عُصابية وذُهانية تنزاح بعيداً عن المألوف السائد، ناقضة فعل "العادة".

---

* عنوان مسرحية لألبير كامي: ترجمة وتقديم. د. سامية أحمد أسعد.

وكأن المسرحُ شكلٌ "كتابي" جديد من حيث العرض والغرض، يعرض الإنسان "الواقع" بعيداً عن إنسان "الفكرة" حتى يتسنّى للقارئ مشاهدته ولمسُه في آن، وإن كانت لغته هذه المرّة "حديثاً" عادياً مألوفاً مشحوناً بدلالات تحاول جاهدة تجاوز الواقع لتصنع أدبية الهم الذي يسكن كل واحد منهم (ممثلاً ومشاهدا). عندها يغدو الحديث عن القراءة من حيث هي فعلٌ يفكّ الرمز الخطيّ أمراً غير وارد البتّة. لأنّها والحال هذا –استنطاق شبه "إشراقي" يحاور "نصبة" قائمة في "وجود" الممثل وهو يتحرك على الرُكح، في قسماته، وحركاته، وأثوابه، وهيئاته، وأوضاعه، وتلوينات المنظر المنسوج خلفهُ، والأصوات المصاحبة له، من ضجيج وموسيقى وغيرها.. إذ ترتبط كل إشارة بدلالة معينة، وكل رمز بمرجعية، وكل إيقون بمماثلة صارخة، وكل علامة بسمة بعيدة أو قريبة.

هذا ما يخوّل لنا الآن القول: إن المسرح، يقدم لنا حقلاً سيميائياً غنياً حافلاً بأشكال يحتفي بها البحث السيميائي، لأنّه يخرج من المستوى الخطي المنوط بالكتابة، إلى مستوى اجتماعي ترتع فيه العلامة وتخصب مفاهيمها، حتى وإن سعت الكتابة –عبر تداخل الأجناس وكسر الحدود– إلى دمج ميكانيزمات الفعل المسرحي المشهدي في الفعل الكتابي حتى تتيح لنفسها قدرة أوسع للتعبير والتواصل، فيتسّع مجالها إلى ضمّ أشراط جديدة تبني بها ما نسميّه اليوم بالكتابة المشهدية (Ecriture de scène) ونحن نريد منها ذلك اللّون الذي "يُمشهدُ" الكتابة هندسياً فيتيح قراءة بياضها وسوادها، طولها وعرضها، ثخانتها، وهزالها، دقّتها وشططها على السواء.

إن هذه الإطلالة، وإن فتحت نافذة على حقيقة الإنسان قارئاً في خصوصيته الوجودية المعقدة، فإنّ البحث السوسيولوجي للقراءة، إذا تراكب معها نشر الفعل القرائي على أبعاد اجتماعية أشد تعقيداً، يغدو فيه القارئ مستهلكاً مسلوب الإرادة، مكيّف الذوق والاختيار، تتلاشى أوهامه الإبداعية، كاتباً وقارئاً بين عرض وطلب، وابتزاز مركنتيلي تتصرف فيه قوى خارجية لا تترك لحريته إلاّ مذاقاً هشاً، سرعان ما يذوي في متاهات شبكة معقدة من العلاقات، تتقاطع في الخطوط والحدود، فلا يكون –فيها– إلاّ طرفاً أخيراً، ينتهي إليه النصّ منهوكاً، فاقد الحرارة والدفء، خامل الفورة، وعبثاً يحاول بعثه وإحياءه إلاّ بالقدر الذي تنتجه له عبقريته القرائية في حدود أشرطة التكوين والتوجه و"الصياغة"، والأيديولوجية، والسياسية، والثقافية، وهي الأخرى سُلَطٌ جبّارة لا تسعى إلى فك عقاله بقدر ما تركن إلى تقييده وتشديد الخناق عليه، فلا تبيح له إلاّ ما خططت

وقننت من قبل، خاصة وأن لغته فقدت طابعها التوصيلي الاجتماعي، فعزلته في ذاتية قفراء، تسكنها رياح الوهم والضياع، فكل مكتوب يتقصد عن مجهود وإجهاد لن تكون حصيلته إلاّ صياغة لضياع الذات وعزلتها وحيرتها، تلامس لغته عند الآخر منطقة "البياض" و"الحياد" كما عبّر عنها "موريس بلانشو" أو درجة الصفر البارتية..

ذلك ما خوّل للنقد الجديد فتح أفق القراءة، بعيداً عن صاحب النّص ما دام -هذا الأخير- لا يمثل شيئاً بالنسبة للقارئ، وغدا النص ملكية مشاعة لكل طارق، يتجاوز الذات الكاتبة ليعيد كتابته من جديد، وفق أنماط قرائية خاصة تتعدد من طارق إلى آخر وتتأثر بإحالات غارقة في الخصوصية، قد لا تحترم موروثاً ولا تتوقف عنده. لذا غدا نجم القراءة في صعود وتألق، وانحصر ظل الكتابة خلف هالة النجم الساطع، لأنّها -قبل كلّ شيء- قراءة تجسّد ذاتها في فعل خطي تقليدي.. ومن هنا أضحى الحديث عن سيميائية القراءة، ضرورة مُلحّة، يتحلى بها الإنسان القارئ بغية استنطاق النص: نص القراءة، لا نصّ الكتابة، لتقوّلهُ دلالات تلامسه أو تشتطُ عنه في آفاق التأويل الواسعة، خاصة وأن السيميائية سترفعه خارج أسوار اللغة، وتغرقه في محيط العلامة وكونها، فتحيل الزمن إلى كتلة واحدة يتلاشى فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ويتلاشى المكان وأشراطه، فلا يحدّها حدّ ولا يحتويها بُعد فتعيش الأسطورة في كنف الحاضر، ويتموقع الأثر في ساحة القائم، ويعايش الإنسان القارئ الإنسان التاريخ.

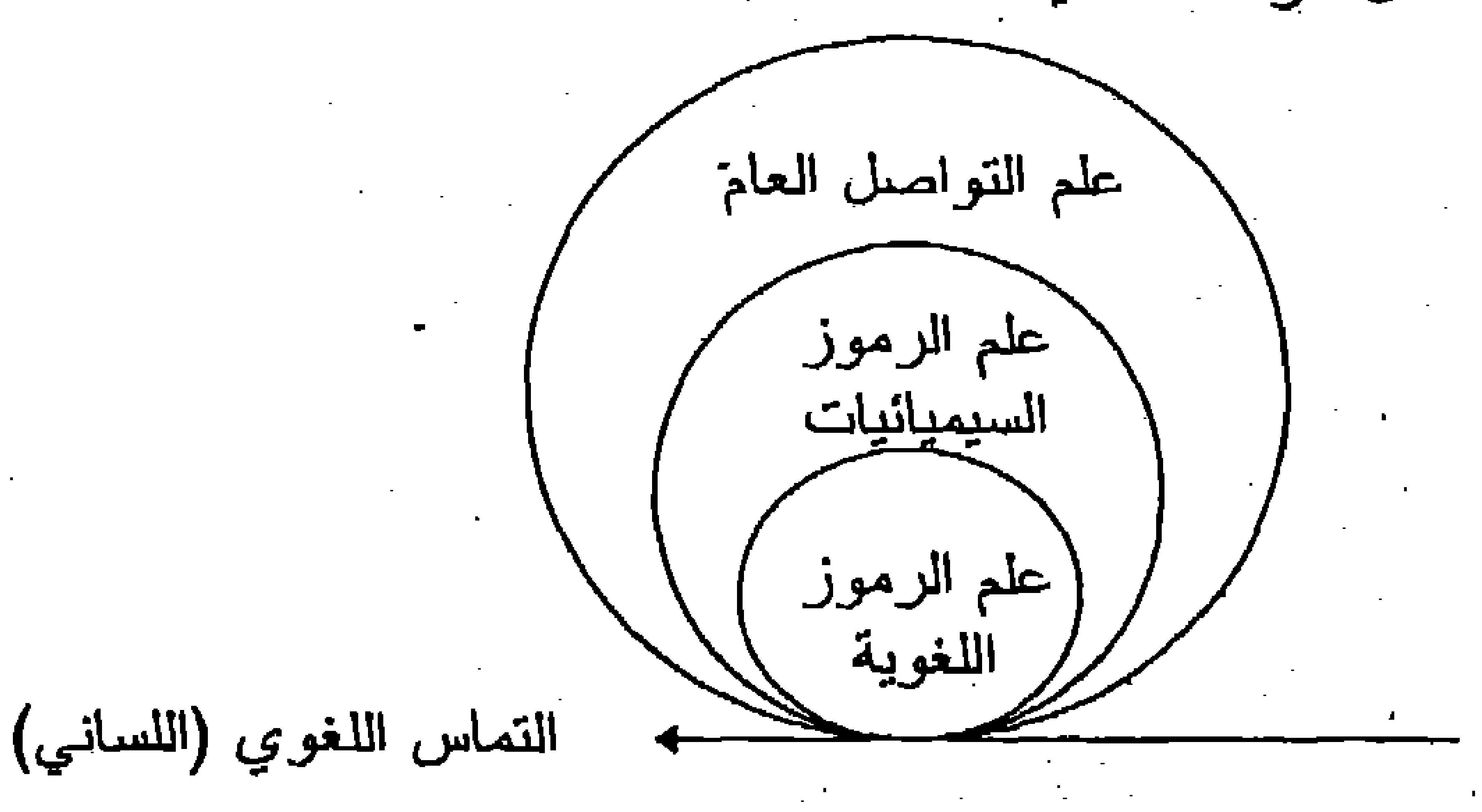
إن تركيب مجالات القراءة -على النحو التالي- يفتح أمامنا كتاب "الأناسة" واسعاً ليكشف لنا أن المسألة التي نرومها اليوم ليست من حقل الأدب في شيء، وليس لها حقل يختصّ بها دون الحقول المعرفية الأخرى، وأن مهمّة بحثها تقتضي تجميع كل ما فكرّ فيه الإنسان منذ فجره الأول إلى اليوم، إلى غده، غير أن ما يشجعنا على المضيّ قُدماً هو إيماننا أن "أقرأ" ترادف عندنا "عش" فتكون معادلتنا اليوم: "أنا أقرأ إذن أنا موجود".

1-مسوّغات القراءة السيميائية:

بات البحث اللغوي الحديث، يتصور اللغة قائمة على مفهوم العلامة: "من حيث هي دليل لا يدل في بدنه بمقومات رمزية، وإنما يكتسب دلالته باتفاق عارض يضفي عليه قيمة الرمز دون أن يحوّله إلى رمز، ولئن جرى على لسان

المختصين، وغير المختصين تعريف اللغة بأنها جملة من الرموز.. أما اللغة فهي -في مكوناتها المبدئية- مجموعة من العلاقات تترابط فيما بينها ترابطاً عضوياً، ومعنى الارتباط في هذا السياق أن العلاقات تحكمها علاقات من التوافق أو التطابق، ومن الاختلاف أو التضاد، ومن التناظر أو التباين مما ينشئ بينها شبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع فتتحول الروابط إلى نظام من العلاقات تتجاوز أفقياً وتتراكب عمودياً، فإذا هي نسيج متكتل الأبعاد"(1). عندها تكون اللغة هي اللسان الذي يُتحدث به عن العلامات، وقد انفلتت من حقل اللغة إلى فضاء الأشياء والمعاني، فهي وإن تلبّست اللغة تعبيراً، إلاّ أنها خارجة عنها من حيث كونها لا تتوقف عليها وجوداً، فكل: "أعضاء الحواس يمكن استخدامها في خلق لغة، فهناك لغة الشّم، ولغة اللمس، ولغة البصر، ولغة السمع، وهناك لغة كلمّا قام شخصان فأضافا معنى من المعاني إلى فعل من الأفعال بطريق الاتفاق وأحدثا هذا الحدث بقصد التفاهم والاتصال بينهما، فعطر ينشر على ثوب أو منديل أحمر يطل من جيب، أو ضغطة على اليد يطول أمدها قليلاً أو كثيراً. كل هذه تكون عناصر لغة ما دام هناك أشخاص قد اتفقوا على استعمال هذه العلامات في تبادل أمر أو رأي"(2). ذلك أن العلامة اتفاق قصدي ذو خصوصية اجتماعية نفعية خاصة وأنّها: "تشكلٌ لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدها من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى"(3) وأصل التشكل فيها، ذلك التصور الذي تنقله الحواس مرتبطاً باصطلاح عرفي يضفي على العلامة قيمتها التواصلية، ومباشرتها من هذه الزاوية ينسفُ حدود اللغة، ويقيم وجودها خارج اللسان، إذ يُجيشُ لها عناصر الواقع على اختلافها لتكون علامات تتلبّس دلالة ما، تعجز اللغة عن أدائها بنفس الدّقة والسرعة، غير أن ذلك لا يعني إقصاء للغة، بل أن الباحث العلامي: "بالرغم من أنّه يباشر عمله على مواد غير لغوية فإنه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب، هذه اللغة الحقيقية التي تمثل عنصراً لا غنى عنه لا مجرد نموذج، وإنّما كوسيلة للدلالة، وعلى هذا فإنّ العلامية قد تجد نفسها وهي تعمل في ظل نوع من اللغة المجاورة لحدود اللغة المعروفة تمتصّها وتخضع لها"(4) ذلك ما جعل "بارت" يراجع نبوءة "دو سوسير" التي لم ترفي اللسانيات: "إلاّ جزءاً من هذا العلم العام"(5)، معتمداً على هلمسليف و"شتراوس" قائلاً: "إنه من الضروري أن نقبل إمكانية أن تحول في يوم من الأيام اقتراح "سوسير" إن اللسانيات ليست جزءاً وليست العلم المفضل داخل علم الدلائل العام. إن السيميولوجيا هي التي تكون جزءاً من اللسانيات"(6) وهو تعديل باركته المدرسة

الفرنسية على لسان "جاك دريدا" بأنّه غنيّ وضروري، وعند "كريستيفا": "إصلاح أساسي للصياغة السوسيرية"(7) ولعّل ما يكشف ضرورته وغناه، شمولية النظرة إلى نظام التواصل البشري في شتى أشكاله ومداراته، معبّر عنه لغوياً.. إذ أنّ: "العلامية تضع الأسس العامة لعلم الرموز وأبنيتها المختلفة، وكيفية استخدامها في الرسائل بجميع أنواعها، ولهذا تعدّ الحلقة المركزية التي تحيط بعلم اللسان الذي يقتصر على التواصل بالرموز اللغوية فحسب، وهناك دائرة ثالثة أوسع من العلامية وأعم هي علم التواصل البشري العام"(8) إلاّ أنها دوائر تتلامس لغوياً من حيث الإفصاح عن مكنوناتها أولاً، وقصديتها المعرفية ثانياً، تتجسد من خلال الرسمة التالية:



وإذا عدنا إلى التصور السوسيري للعلامة، القائم على المبنى الثنائي، والذي يكون وجها العملة النقدية التي يتعذر فصلها أي: الصورة الصوتية (الدال) والصورة الذهنية، أو الفكرة، أو المفهوم المرتبط بها القائم على نظام الإيحاء، أمكننا تصور اللغة نظاماً معرفياً؟! يحيل على خارج أوسع يكتنف الإنسان من كل جانب، لا يقوم على الاعتباط في مستوى العلاقة بين الدال ومدلوله، ما داما متلازمين في أذهان الأفراد تلازماً تمليه الطبيعة النفسية لهما من تلاحم الصورة الصوتية والمفهوم الناشئ عنهما، بل الاعتباط يقع خارج هذه الدائرة أي بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تحيل عليه، إذ الاعتباط: "يكمن بين اللسان والعالم، وليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية، وإنّما هي ضرورية"(9) أمكننا تصور النصّ علامة كبرى تحيل على عالم صاخب من المعاني والرموز، لا تكشف مغاليقهُ إلاّ قراءة شاقة تنحو النحو السيميائي في إكساب الاعتباط شيئاً من المعقولية، ذلك أنّ: "اللغة بمعناها الضيّق مسلك عقلي أو مسلك عقلي حركي يتواضع عليه الناس، ويقومون به في حالات التفكير والتفاهم والاتصال"(10).

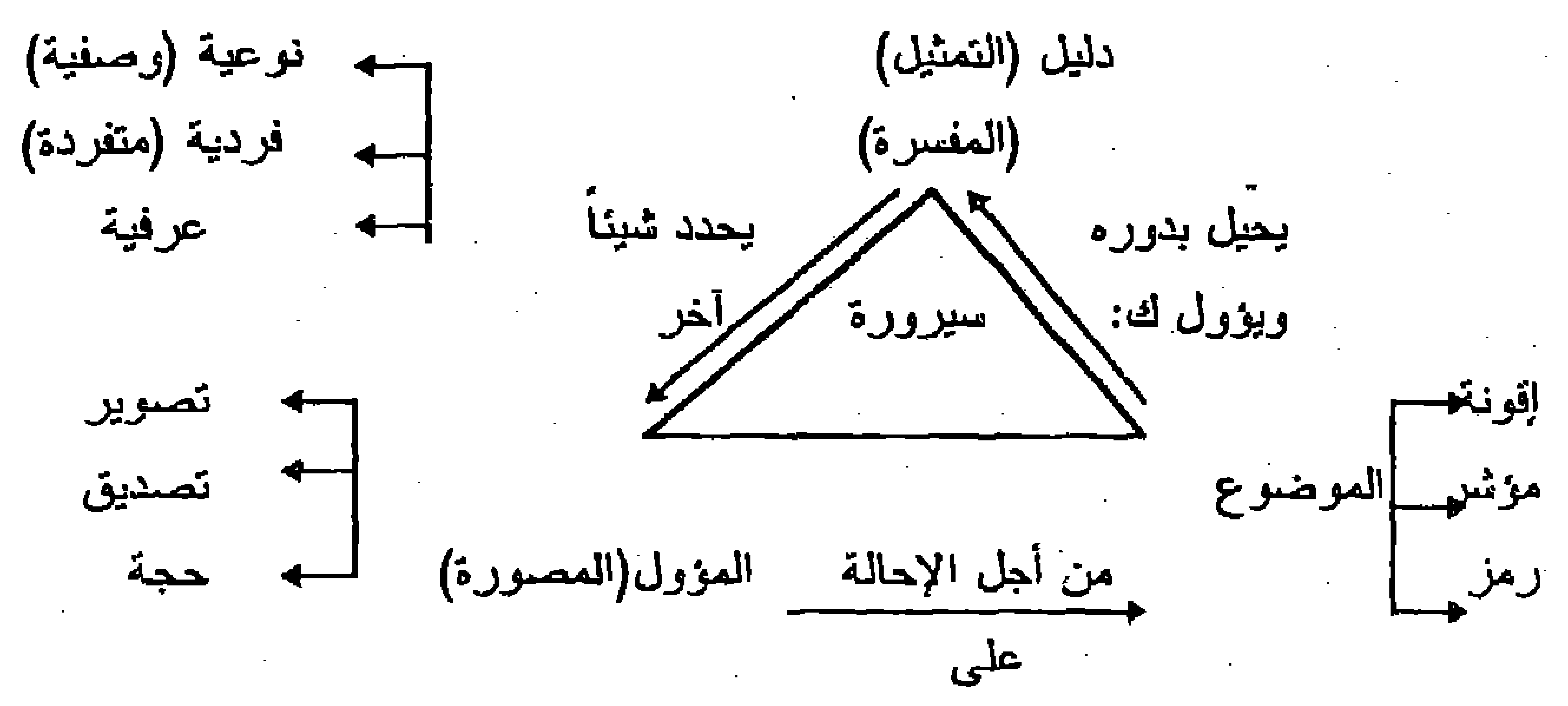
وتصور النص علامة كبرى، تميل على الخارج، تتناوله اللغة من زاوية التعبير عنه وحسب، لا يُبسّط المسألة بل يجعل البحث في ماهية العلامة -كما حفلت به كتب السيميائية- أمراً لا يراد منه تشقيق الحديث فيها، وفي الفروق الشفافة بينها وبين المصطلحات الحافة بها كالسمّة (Signe) والعلامة (Marque) والقرينة (indice)(11)، وإنّما يحكمها هاجس ضبط المصطلح حتى يتميّز عن غيره، وتتحدد أبعاده، فيكون التعامل مع السّمة خارج الحقل اللساني قائماً على كشف المواضعة ابتداء، وعلى الايحاءات المتولدة عنها ثانياً، فتخصب القراءة السيميائية، حيث ينفتح النص على عالم من السعة والشمول، يتخطاه فعل القراءة إلى استنطاق الأشياء، وقد تلبسّت معاني جديدة، ما كان لها أن تتلبّسها لولا فعل التأويل. ذلك أنّ السمّة لا تلازم حالة واحدة قارّة، بل تتصرف إلى مبادئ عشر لدى "بيرس": "وكل مبدأ يتأسس على ثلاثة فروع كالعلاقة التي تقوم بين الأساس والسمّة حيث تنشأ عنها":(11).

-السمة الوصفية (Qualigne)

-السمة الفردية: (Snisigne).

-السمة العرفية: (Ligisigne).(12).

وثراؤها من حيث هذه المبادئ، يجعل الإحاطة بها -فلسفياً- في رحاب النص مهمة مناطها التأويل الذي يخرج بها عن الحقل اللغوي، إلى الوجود جملة، فينشأ عنه سيرورة لا تهدأ عن التحوّل والاستمرار والتجدد، وقد قابلها عند "بيرس" مصطلح " "السيميوز" (Sirmiosis) حين قصد به: "شيء يقوم مقام الدليل أي كمدلول، وهذه السيرورة تتكون بالضرورة من ثلاثة عناصر: هناك التمثيل (Le reprèsentamen) الذي هو المفهوم الأول في العلاقة الثلاثية، أما الثاني في هذه العلاقة فيسمى الموضوع (L,objet) والثالث المؤول (L,intèrprètant).. إن الدليل يحدّد شيئاً آخر (مُؤول) من أجل الإحالة على الموضوع الذي بدوره يحيل ويُؤول كدليل آخر وهكذا إلى ما لا نهاية"(13) ويمكننا تجسيد السيرورة (Simiosis) على النحو التالي:

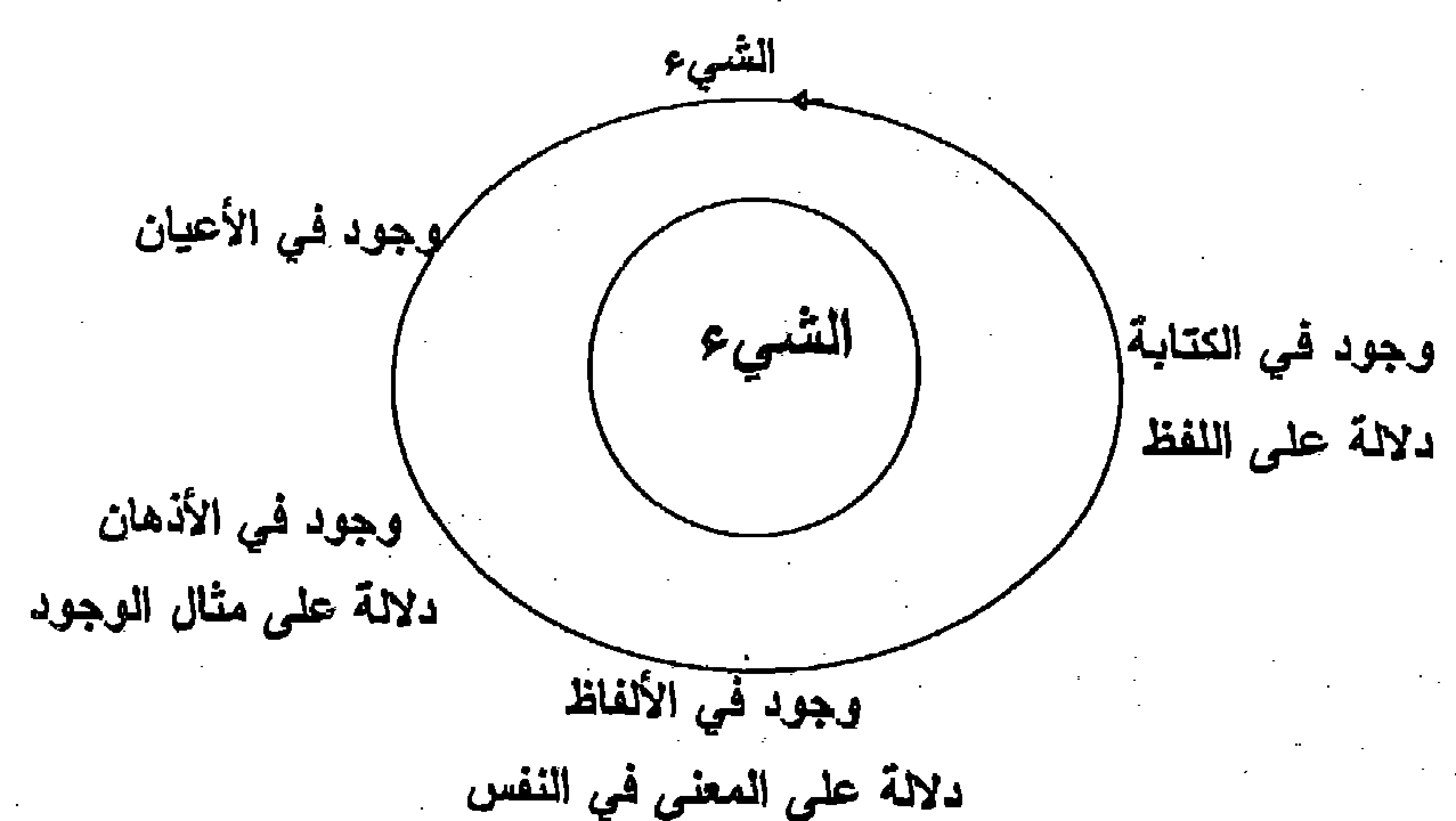


لقد أحال هذا الفهم لدى "بيرس" العالم بأسره إلى علامة (14) ذلك ما لاحظه "بنفنيست" في نقده "لبيرس" قائلاً: "إن "بيرس" ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء كانت هذه العناصر حسية ملموسة أو عناصر مجردة، سواء كانت عناصر مفردة، أو عناصر متشابكة، حتى الإنسان في نظر "بيرس" علامة وكذلك مشاعره وأفكاره، ومن اللافت للنظر أن كل هذه العلامات في نهاية الأمر لا تحيل إلى شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق العلامات المغلقة نفسه؟ هل نستطيع في نظام "بيرس" أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة وشيء آخر غير نفسها؟"(15) ذلك لأن "بيرس" كان يزعم أنه باستطاعته أن يدرس أيّ شيء كان: "الرياضيات، الأخلاق، الميتافزيقا، علم الأحياء، الجاذبية، والديناميكا الحرارية، البصريات، الكيمياء، التشريح المقارن، الفلك، علم النفس، علم الأصوات، الاقتصاد، التاريخ، العلوم، لعبة الورق، الخمر، علم الأرصاد الجوية، إلاّ كموضوعات للسميائيات"(16) وقد كان "الجاحظ" قبلاً قد لحن إلى ذلك من خلال مفهوم "النِّصبة": و"هي الحال الناطقة بغير لفظ والمشير بغير يد، وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض، وفي كل صامت ناطق، فالنصبة إذن هيئة دالة على نفسها من غير وسيلة ودلالتها على نظرة تأملية"(17).

إن التركيز على البعد الاجتماعي للسمة، وإن كان ضمنياً عند "بيرس"، وصريحاً عند "سوسير" يفتح مجال التواصل واسعاً أمام السيميائية، ويحيلها على قيمة اجتماعية نفعية، تحدّد دلالتها مواضعة أثناء تشكّلها، فتتلفّع بالقصدية، سواء اكتسبت دلالتها بشكل طبيعي، أو عن طريق منطقي، أو في وسط عرفي...

2-القيمة الدلالية للسّمة:

حفل التراث العربي بإشارات فذّة في الحقل السيميائي، تكشف عن وعي متقدّم بقيمة السّمة الدلالية إبّان تشكلها بغية التواصل، من اختمارها في النفس فكرة إلى إيجادها سمة دالة على موجود، "فالغزالي" ينشئ لها كياناً متكاملاً من أربعة أطراف أساسية حين يقول: "إن للشيء وجوداً في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، في الكتابة. فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان"(18) وإذا تملّينا شكل الكيان الذي يرسيه "الغزالي" أحالنا على نقد "بنفنيست" لنظام "بيرس" السيميائي، حيث يتعذر وجود شيء خارجه إذ المبتدى عند "الغزالي" يكون من الموجود في الأعيان ليؤول إليه مرّة أخرى بعد تطوافٍ في مراتب الذهن، واللفظ، والكتابة، والنفس، فتنغلق الدائرة على ذاتها بإحكام.



وتكون اللغة في الموروث العربي عين التصور السوسيري الذي جعل علم العلامات أشمل من علم اللسان، ذلك أن "الجرجاني" يقرّر أن: "أن اللغة تجري مجرى، العلامات والسيمات، ولا معنى للعلامة والسّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه"(19) فيغدو بما فيه حقلاً علامياً تتصرف فيه العلامة إلى أصنافها الثلاثة:

أ-السّمة الطبيعية:

إن ارتباط الظواهر الطبيعية بعضها ببعض، يشكل عند الملاحظة، والتأمل

علامة يمكن الوقوف عليها عقلياً، فيستدلّ بها على المعنى الكامن وراءها، إذ تنتصب علامة عليه من حيث ارتباط العلة بالمعلول، والسبب بنتيجته، فتكون قرينة دالة، تتكرر كلّما تكررت الظاهرة بجميع ملابساتها المقترنة بها كدلالة الحرارة على الحمى، والغيم على المطر، فيكون الاقتران فيها طبيعياً منشؤه السبب المؤدي إليها، ومنه: "يتولد نظام دلالي سمته أنّه نظام سببي لأن عناصره ترتبط فيما بينها ارتباطاً عليّاً، وبهذا الاعتبار تسنى أنّ تتأسس على هذا النموذج من الدلالات علوم بأكملها"(20) لأنّها تقوم على الملاحظة البصرية المباشرة: "وهي التي تحيطنا بأن شيئاً ما، بخصوص موضوع ظاهرة أخرى غير قابلة للإدراك بصورة مباشرة كاللون الداكن الذي يسم وجه السماء، فهو سمة –أو قرينة– لعاصفة وشيكة الحدوث، وكارتفاع درجة الحرارة الجسم، فهو أيضاً سمة أو قرينة لمرض في حالة اندساس"(21) وحقيقتها كشف الغائب من خلال الشاهد بواسطة الملاحظة المباشرة.

وقد يتوسع هذا الحقل ليشمل جميع ظواهر الكون والأشياء، انطلاقاً من مبدأ الملاحظة حيث تتحول القرائن الطبيعية إلى سيمات ناطقة تحيل على ما اندّس وراءها من دلالات، وهي ذات شأن في فهم محيط الإنسان، واستنطاق عناصره، فيكون على بينة منه، يتوقّعه ساعة تعنو له القرائن وتترى في نظام علّي يؤسسه العقل.

ب–السّمة المنطقية:

وفيها: "يتحول الفكر من الحقائق الحاضرة إلى حقيقة غائبة عن طريق المسالك العقلية بمختلف أنواعها"(22) ويتمّ انجاز العملية المنطقية فيها بانتقال الفكر من المعلوم إلى المجهول: "فالمنطق.. علم يُتعلّم منه ضروب الانتقالات من أمور حاصلة في ذهن الإنسان إلى أمور مُتحصّلة"(23) إلاّ أنّ الانتقال من المعلوم إلى المجهول يسلك سبلاً تعدّد نماذجه ومطالبه:

1–**البرهان القاطع:** "وهو الذي يتقيد بقيود المنطق العقلي الأول، وكلّ مستنداته مستمدة في أصلها من بداءة العقل ومسلمات الحس ومصادرات الفكر، فإذا قلت أن محمداً أكبر من علي وأن علياً أكبر من خالد، لزم أن تسلّم بأن محمداً أكبر من خالد. أو إذا سألت عن جنس الحاضرين فأُجِبْتَ بأن بعضهم ذكور عرفت أنّ بينهم أناثاً"(24).

2-**القرائن الراجحة:** وهو أدنى درجة من البرهان القاطع لأنّه لا يفضي إلى يقين، وإنما محطّة التسليم الظنّي، فيكون من باب الرّجحان، إذ تقف السمة فيه لتدل على إمكان الوجود لا على الوجود القطعي، فيكون التحرّي أساسه، معتمداً على جملة القرائن الدالة وربطها كشواهد حاضرة معلومة عساها تفضي إلى يقين، ولئن: "كانت ثمرة هذا الاقتران العلّي ظنّية فإنّه يظل محققاً لوجود الدلالة بين شاهد هو دالها، وحقيقة هي مدلولها"(25).

3-**الاستدلال الرياضي:** ويتجسد من خلال حركة ارتقائية، تنطلق من افتراض يتدرج به من المعلوم إلى المجهول تقديراً: "فيكون كل ما يقدم من معطيات هو بمثابة العلامة التي يتعين أن يُستدل بها على مدلولها وهو الحقيقة الرياضية"(26).

ج-السمة العرفية:

وتخرج السمة العرفية من أسر العلاقة الطبيعية والمنطقية وسُبُلها الاستدلالية العقلية، لأنها لا تخضع لهذا ولا ذاك ما دامت لا تحتاج إلى فكر تعليلي يقيم عليها حجّة التلازم والتشاكل والاقتران، بل تخضع لقانون المواضعة بين الناس. وقد يتسنى الاهتداء إليها بكثير من الرويّة والصبر، لأن الاقتران فيها لا يكون خالياً من أشراط ومماثلة فالعرف قد يقوم على مفاهيم الإيقون لتلازم الشكل، واللون، والموقع، وغيرها. فيخضع لها العرف من حيث يريد تبسيط مسالك الدلالة في السمة العرفية، وغالباً ما يتراجع الاعتباط، إذا أمكن البحث في مجال اللاشعور الجمعي، في مخزونه الديني، والأسطوري، والتاريخي، والثقافي، ففيه تكتسب القرائن شرعيتها الدلالية، ومعقولية تمثيلها السيميائي: "فالدلالة العرفية تنشئُ نظاماً علامياً ولكنه بذاته ليس نظاماً سببياً، وفي هذا تختلف عن نظام الدلالة الطبيعية ونظام الدلالة المنطقية، ولكنّ علّة الاقتران تتولّد بصفة طارئة بعد إحداث المواضعة وعندئذ يكتسب فعل الدلالة سلطته لا من ذاته وإنّما مما التصق به من إصلاح فتكون سلطته من سلطة الأعراف"(27).

إن عادات مجتمع ما، تؤول نهاية الأمر إلى جملة من السيمات العرفية، التي تنوب عن اللغة، وتفصح عن كثير من التعابير التي لا يليق بها الحديث، ولا يُفصح عنها بوضوح، فتكون الإشارة كافية شافية لتبليغ المراد:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة محزون ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحباً   وأهلاً وسهلاً بالحبيب المُتيّم

ف: "الإشارة التي يصطنعها الشاعر في هذين البيتين، لغة سيميائية، غايتها تبليغ عاطفة بذاتها وتوصيلها إلى الطرف المستقبل للدلالة على هدف كامن في النفس، دون اصطناع اللغة الطبيعية المألوفة لمثل هذه الغاية لدى إرادة التبليغ"(28) أو كقول آخر:

حواجبنا تقضي حوائجنا   ونحن صموت والهوى يتكلّم

وحركة الحاجب سمة عرفية حُبلى بالدلالة تنوب مناب الحديث، الذي يقصر عنه اللسان أو يحجم عنه في مواقف كالخجل أو الخوف من الرقيب.

والملاحظ أن السمة الطبيعية، والمنطقية، والعرفية، تقع خارج نطاق اللغة من حيث كونها قرائن دالة ليس على ذواتها وحسب، بقدر ما تحيل على نظام تواصلي معقد يُسعِفُ المتواصلين على إدراك جملة من التبليغات التي تتجاوز المُشاهَدَ إلى الغائب المستتر خلفها، سواء كانت القرائن سببيّة، أو عقلية، أو وضعية، فتزداد غزارةً وعطاءً كلّما كانت سبلها واضحة المُبتدى، بيّنة التماثل والتشابه. إلا أن إدراكها لا يتمّ بالصورة المجزأة التي عُرضت بها، وإنّما جملة واحدة، لأنّ: "هذه النماذج تتراكب بصفة تلقائية على نسق مُتبدّل تتغير فيه عناصر التركيب وثماره"(29).

3-سيمياء التواصل:

يرتبط التواصل بين الأطراف بالقصدية الواعية، التي يُناط بها رسالة ما، قصد التأثير في الآخر وإبلاغه، وهو من هذا الوجه لا يلتفت إلى التمظهرات البسيطة للعلامات، والتي تخلو من القصد، والتي يتمّ إدراكها بصفة تلقائية، كالدخان علامة على النار، وإذا أخذ الدخان شكلاً مميزاً -عند الهنود الحمر- أو لوناً ملفتاً- في الحروب- ساعتها يتلبّس بدلالة قصدية يوحي بالمواضعة ابتداءً، وبمضمون تواصلي بيّن المعنى عند متلقّيه.

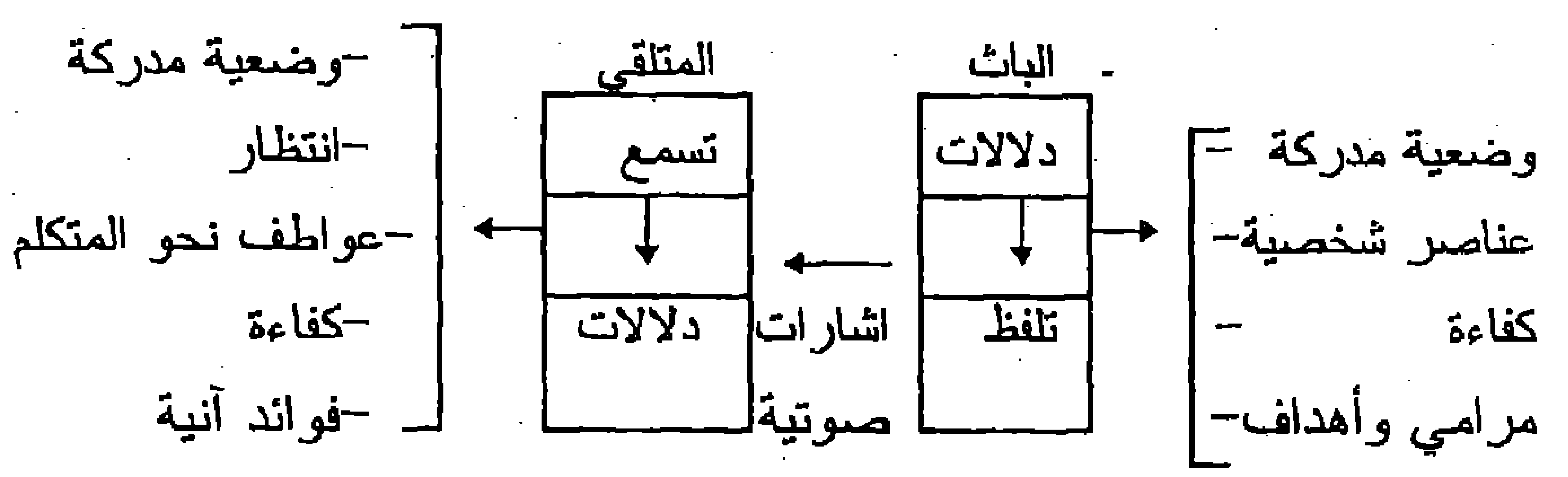
وقد تجاوزت أبحاث "مونان" و"أوستين" و"مارتنيه" و"كرايس" و"بويسنس" التواصل اللساني إلى التواصل السيميائي، شريطة أن ينبني على الإبلاغية الواعية في تشكلاته المختلفة، والتي تدركها الحواس، الأمر الذي جعلهم يجمعون على العودة إلى المنطلقات السوسيرية بشأن الطبيعة الاجتماعية للسمة فحصروا:

"السيميائية بمعناها الدقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية"(30) وقد حدّد "مارسيللو داسكال" موقف "بويسنس" من سيمياء التواصل بقوله: "ينبغي للسيميولوجيا حسب -بويسنس- أن تهتمّ بالوقائع القابلة للإدراك، المرتبطة بمجالات الوعي والمصنوعة قصداً من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومنْ أجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها. التواصل في رأي "بويسنس" هو ما يكوّن موضوع السيميولوجيا"(31) فالسمة عند هؤلاء أخيراً أمراً يُقصد من ورائه الاتصال بشخص ما أو إعلامه بشيء ما(32) فيضيق حقل السّمة ويتراجع إلى نطاق المواضعة الواعية، فيختفي ما أقامه "الجاحظ" من خلال النّصبة، وما شاده "بيرس" من اشتمال العلامة على كل شيء دون أن تبقى شيئاً خارجها من خلال السيميوز. وتحتمّ على هذا الاتجاه أن يحدد أطره التي يتحرك خلالها، فأقام بحوثه الموسّعة لجهود "دي سوسير" قبلاً على محوري: التواصل والعلامة، من حيث كون الأول لسانيًا وغير لساني، وانشعاب الثاني إلى أصناف أربعة: إشارة، ورمزا، وإيقوناً، ومؤشراً.

أ-محور التواصل:

1-التواصل اللساني: يتأسس التواصل اللساني، على فعل الكلام بين طرفين أو أكثر، وتتحدد طرائقه من خلال القنوات التي سطرتها نظرية التواصل الجاكوبسونية، وشرحت قنواتها ووظائفها كاشفة عن خطورة العملية من خلال انتقال الدلالة من الباث إلى المتلقي، وما يعتورها من تشويش، وتحوّل، ذلك أن اللغّة: "أداة يتوسّلها الإنسان لاتمام عملية التواصل بينه وبين أفراد بيئته، ولا تقتصر اللغة في الواقع على أداء عملية التواصل، إلاّ أن التواصل يبقى المظهر الاستعمالي الأساسي للغة، ويقتضي التواصل اللغوي نقل الدلالات والمعاني بواسطة الإشارات الصوتية"(33).

إلاّ أنّ خطورة التواصل تكمن في المفارقة الحاصلة بين "الدلالة" في حالة التلفظ، وبينها في حالة التسمّع، إذ تنتقل من مجال ذهني نفسي محكوم بخصائص ذاتية، واستعدادات، كفاءات فردية، إلى مجال مغاير تمام المغايرة، قد يسبغ عليها ما تحتمل من تأويل أو ينقص منها. كما تجسده الرسمة التالية:



لقد سبق "لدى سوسير"، أن عرّف التواصل اللساني على أنه حدث اجتماعي، مبني على التفاهم بين طرفين أو أكثر إذ ترتبط الصورة السمعية بالمفهوم مثيرة في النفس فكرة ما. لذة كان الدليل بمفهومه الواسع، حسب "دي سوسير": "الوحدة اللغوية التي تثير عند سماعها فكرة عن شيء آخر، إنّ مفهوم الدليل مرتبط بالجانب النفسي"(34).

وبوضعية الإدراك التي يكون عليها المتلقي، والمجال الذي يتواجد فيه بحسب طبيعة الكلام الموجه إليه، فدرجة الانتباه، والإقبال على الباث تكفل درجة أكبر من الانضباط، خاصة وأن خاصية الانتظار تعدّ قابلية المتلقي لاستقبال نوع الرسالة، إذ كان يرقب ذلك الكلام وينتظره، فهو يريده فيوظف عواطفه تجاه الباث، لتزداد حاسة التقبل والالتقاط حدّة أو فتوراً. كما تقف كفاءته اللغوية واستعداداته الإدراكية لترجمة المسموع، قصد استخلاص فوائد آنية منها. وكلّما تظافرت هذه الخواص –وهي نفسية في جملتها– أزالت التشويش الذي يمكن أن يتلّبس الدلالات، ويحوّل القصد عن وجهته..

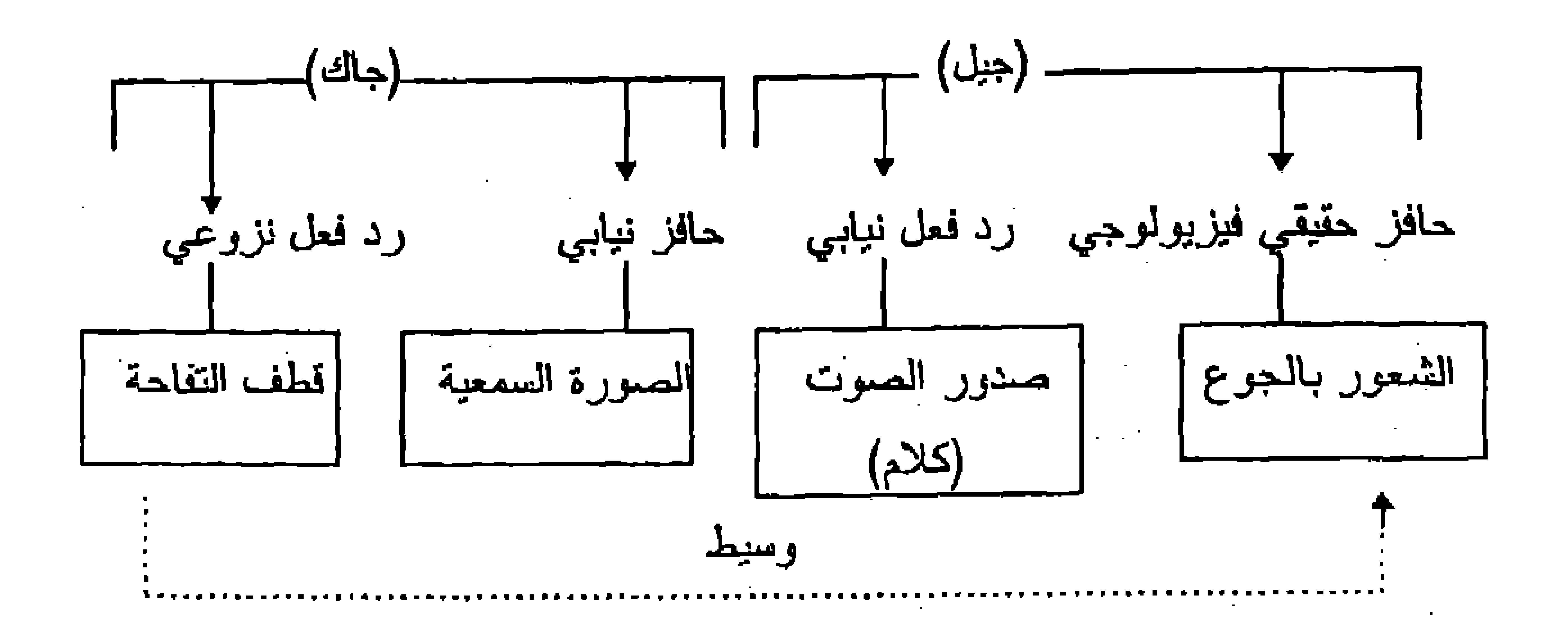
وقد حاول "بلو مفيلد" عبر حديث (جاك) و(جيل) أن يشرح دائرة الكلام انطلاقاً من حالة فيزيولوجية تنتاب (جيل) عند رؤيتها التفاحة، فتشعر بالجوع فتعبّر عنه صوتياً، ويتحرك (جاك) لقطف التفاحة وتقديمها للفتاة. ودائرة التواصل من هذا المنحى سلوكية بحتة، تتوزع على ثلاث حركات:

1–وضعية قبل الكلام

2–كلام

3–وضعية بعد الكلام

ويلعب الحافز الفيزيولوجي دوراً أولياً في إثارة الصورة السمعية، والتي يلتقطها المتلقي فتملي عليه نزوعاً سلوكياً آخر يقوم بتلبيته:



فإذا كان "بلومفليد" يلتقي مع "سوسير" في التركيز على الطابع الاجتماعي لعملية التواصل إلا أنه يتجاوزه في ملاحظة: "طبيعة التبليغ فيما قبل الكلام وما بعده، فيرصد الجوّ المفضي إلى فعل الكلام والتأثير الذي يحدثه في النفس هذا الكلام في الإبّان ذاته"(35) وواضح أن "بلومفيلد" ينحو نحواً سلوكياً، لا يقيم وزناً للجوانب العقلية والتصوّرية والفكرية والنفسية، بل يجنح إلى ملاحظة المظاهر السلوكية، إخلاصاً للتوجه السلوكي الذي يمتح منه مادته (Behaviourisme) إذ يغدو التواصل اللغوي في نظرهم نمطاً من الاستجابات لمثيرات تفرزها البيئة: "لأن الاستجابة الكلامية مرتبطة بصورة مباشرة بالحافز، ولا تتطلب تدخل الأفكار، وذلك لأن اللغة في نظر السلوكيين لا تعدو أن تكون عادات صوتية يُكيّفها حافز البيئة"(36).

إذا كان "دوسوسير" قد أقام فهمه للتواصل اللساني على المفهوم النفسي الناشئ عن الصورة السمعية في كنف اجتماعي، وأقام "بلومفيلد" فهمه على النزوع السلوكي المؤسس على الحافز، والاستجابة، والوسط مع إبقائه على الطابع الاجتماعي للتواصل الملفوظ. فإن "شينون وويفر" يعالجانه من زاوية الإعلام، فيجنحان إلى التواصل الخطي الكتابي فيبتعدان عن "دي سوسير" و"بلومفليد" في أبعاد ثلاثة:

1-ضرورة الطابع الاجتماعي.

2-ضرورة ردّ الفعل.

3-الملفوظ السمعي(37)

وغاية تصور "شيتون وويفر" للتواصل الإعلامي: "لا يعدو وصف القنوات التي يمرّ من عليها الخبر من لدن مبتدئه إلى منتهاه"(38).

2-التواصل غير اللساني:

لا ترقى درجته إلى التواصل اللساني، بل تأخذ شكلاً مميزاً من خلال اكتنازها دلالة أولية يوحي بها الشكل واللون والحجم إذ تكون إشارات نسقية وظيفتها تسهيل التواصل العملي كإشارات المرور، توحي بالثبات والاستقرار والإطراد، وقد تكون إشارات غير نسقية لعدم ثبوتها وتحولّها المستمر كالملصقات الإشهارية الحاثّة على الاستهلاك، وقد تكون إشارية للدلالة على وجود مماثلاتها كالرسوم على الواجهات لإعلام المستهلك بوجودها...(39).

ب-محور العلامة:

إن فهم رواد الاتجاه التواصلي للعلامة، وإشباعها بالقصدية والوعي، يحدد خطورتها، فلا يبقيها في دائرة التنوع اللانهائي، بل يبقيها تحت سيطرة الإنسان، ليتخذ منها أداة توصيلية في آن، سواء تقلّبت في المجال الطبيعي أو المنطقي أو العرفي لأنّها وهي تسلك هذه المسالك تلبيّ حاجة أساسية لديه، بل: "إنّ نظرة عجلى إلى المراحل الحضارية التي مرّ بها الإنسان عبر الحقب الزمنية المختلفة تهدي إلى أن مركز الاستقطاب في الحضارة الإنسانية كان العلامة، من حيث هي معطى نفسي، وثقافي واجتماعي وحضاري بشكل عام، ولذلك فلا جرم أن تنصرف الجهود إلى تدارسها تدارساً أوفر من أجل استكشاف حقيقتها الدلالية ومجالها الإجرائي"(40) وقد استقرأ الاتجاه التواصلي فيها أربعة أصناف: إشارة، قرينة، ومماثلاً، ورمزاً.

1-الإشارة: يتجاوز مفهوم الإشارة كما حدّده "دو سوسير" مفهوم "الكلمة" التقليدي من حيث كونها مفهوم مجرد يمتاز بالدقة، إذ هي الوحدة الناتجة عن اتحاد الدال والمدلول، فتتجسد كياناً كاملاً، إذ أن الدال لا يستمدّ معناه وقيمته من صورته الصوتية، إلاّ من خلال ارتباطه بمدلول آخر من خلال اصطلاح سائد على مرّ الزمن وفي بيئة معينة(41) وقد تعددت أنواعها خارج شكلها الخطّي فكانت:

أ-الكهانة والعرافة: لدلالتها على ما يحجبه ضمير الغيب، مستدلة عليه عن طريق سيمات مميزة يعلمها القائمون عليها، كدلالة السيمات الطبيعية على بعض الظواهر التنبؤية.

ب-أعراض المرض: المنبئة عن اندساس خبيث في الجسم، تكشف عنه

فتكون بمثابة إنذارات الخطر يلتفت إليها المصاب، ويعلم منها الآسي نوعية المرض الكامن وراءها. أو كاختلال في الآلة تفصح عنه حشرجات الصوت المنبعث منها.

ج-*الآثار*: وهي ما تتلقفه الفراسة والدّراية والدّربة، فتستنطقه لمعرفة حقيقة الماضي، فالأثر دال على مُحدثه دلالة قوية، وما قراءة الشرطة إلاّ من هذا القبيل، خاصة وأن العلم الحديث "علم الإجرام" يستغل هذا الحقل ويجري فيه فتوحات جليلة كل حين.

وما يميزها بقوة: "أنها حاضرة مدركة، ظاهرة، تجعل نفسها رهن إشارة الإنسان الذي يملك حق تعريفها في ذاتها وشرحها الشرح المراد أنّى ومتى ظهرت"(42).

2-**المؤشر**: إذا كانت الإشارة قصدية للتواصل، فالمؤشر ينتج في غياب الإرادة التوصيلية القصدية، لأن البحث عن المؤشرات (Indices) هو الانطلاق من المعلوم الظاهر إلى المجهول، وإلى اللامرئي من خلال المرئي، فالمؤشر موجود حاضر دون إرادة توصيلية، ولكن استنطاقه يفضي إلى جملة من الحقائق اليقينية الكامنة وراءه، فرؤية الدّم تحيل مباشرة إلى وجود حادث أو خطر أو مرض.. وإذا تواتر ورود المؤشر وارتبط بدلالة معينة أمكن تحويله إلى إشارة ذات قصد، وهو قبل ذلك لا يقوم بمهمة توصيلية، إلاّ إذا وجد المتلقي له، وإلاّ فسيحتفظ بدلالته كامنة فيه.

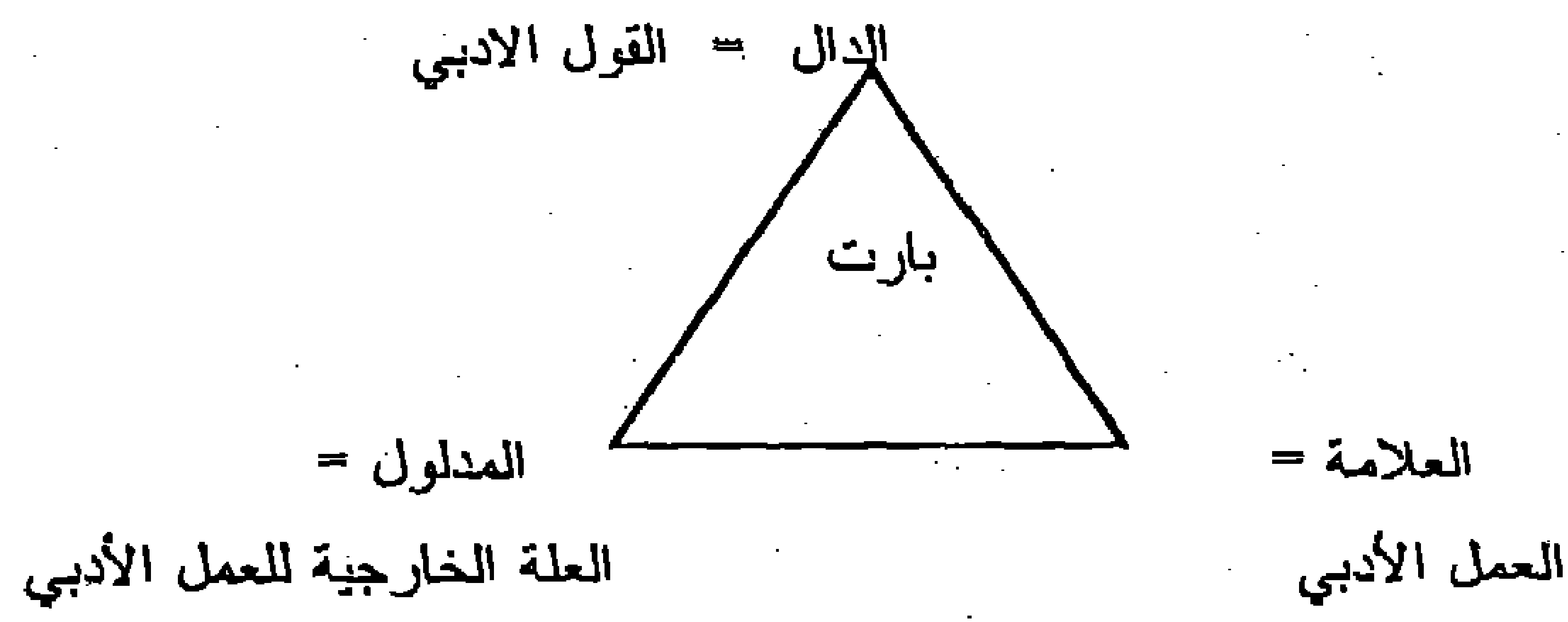
3-**الأيقون**: إنه الدليل الذي يحيل على موضوع: "الذي يعبّر عنه بواسطة صفاته الخاصة، فالتصميم الهندسي للمنزل هو دليل أيقوني، نظراً لوجود علاقة تطابق بين المنزل وتصميمه، أي هناك علاقة نوعية بين الأيقونة ومرجعها"(43) إن كلّ تصميم، أو لوحة، إيقون ما دام صورة للموضوع(44) لأن ميزة المماثلة علاقة طبيعية رابطة بين الشيء وإيقونه.

4-**الرمز**: "علامة العلامة، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة أخرى مرادفة لها"(45) فيكون الرمز تجاوزٌ للإيقون، وانتفاءٌ للمماثلة، ومن هنا قدرته على تمثيل الخوف، والفرح، والحزن، والعدل.. فكل شيء ارتبط بمعنى ارتباطاً تلازمياً صار رمزاً يحيل على المعني، فالسلحفاة رمز للبطء، والأفعى رمز للغدر.. ذلك أن الرّمز: "لا يناظر أو يلخص شيئاً معلوماً، لأنه إنّما يحيل على شيء مجهول نسبياً، فليس هو مشابهة (إيقونا) وتلخيصاً لما يرمز إليه،

وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي"(46). إن العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما الرمز إيحاء عام إلى معنى يدرك حدسياً(47).

4-سيمياء الدلالة:

إن ما يميز سيمياء الدلالة -لدى "بارت" خاصة- هو إخلاصها للنموذج السوسيري، في الإقرار بمبدأ ثنائية الدال والمدلول في تشكيل العلامة، ثم التوسع خارج هذا التصور لتتسع حقيقة الدال إلى العبارة، وحقيقة المدلول إلى المحتوى، ينتج عن جماعها النص كعلامة دالة، فيكون المثلث السوسيري موسعاً عند "بارت" على النحو التالي:



ويتّضح المثلث من خلال مثال "باقة الورد" كدال، والعاطفة المصاحبة لها كمدلول، والعلاقة الجامعة بينهما في وحدة العلامة. فباقة الورد كدال خالية من المعنى لأنّها لا تعدو أن تكون نباتاً. أمّا كونها مدلولاً فهي مشبعة بالدلالة لأنّها تقليد، وعرف يحيل على سلوك معين(48) ويقترح "بارت" بعد هذا أن نسمي الدال بالشكل، والمدلول بالمفهوم، والعلامة بالتدليل عند تعرضنا للأسطورة، خلافاً للغة ما دامت السيمولوجيا كعلم عام للعلامات: "تمازج العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع، والأناسة، والتحليل النفسي، ونظرية الفن.."(49) ذلك أن السيمولوجيا بمعزل عن نظرية اجتماعية انثروبولوجية وسيكولوجية، وصنف ساذج خال من كل قوة شارحة(50).

لقد كرّس هذا الفهم إعادة النظر في الثنائيات اللسانية التي أقامها "دوسوسير" قبلاً من زاوية سيميائية، وألبستها مفاهيم أوسع تتناسب والحاجة إليها في الحقل الجديد فتجاوزت اللسانيات في نظرتها إلى اللسان كلغة وكلام ودال ومدلول، ومركب، ونظام، وتقرير، وإيحاء، وكأن الفهم السيميائي- من خلال "بارت" -وإن استظل باللسانيات كحقل عام، عندما قلب التصور السوسيري،

خلق للأشياء لغة من حيث أشكالها وزُمرها، والحديث عنهـا "كـلام" لا حق بهـا، فاللبـاس لـه لغتـه- مثـلاً- من خـلال كونـه علامـة دالـة فـي التواصـل اللباسـي، والإفصاح عنها "كلام"..

ولا يتأتى لنا إدراك هذا التوسيع إلاّ من خلال التدرج من النظرة السوسيرية لهذه الثنائيات، إلى ما قرّرته سيميائية الدلالة، وقد قدّم "عبد السلام المسدي" جملة من المعادلات التحويلية تنزاح عن الحقل اللساني إلى السيميائي، إلى مـا قصدتـه "كريستيفا" أخيراً من اعتبار السيميائية فاعلة في وسـط اجتمـاعي أنـثروبولوجي، نفسي. وجملة المعادلات التحويلية تُكسب كل ثنائية إشباعاً سيميائياً خاصاً:

أ-صورة ×قناة حسية= تشكل

ب-شكل× مواضعة= علامة

ج- علامات× علائق= بنية (تركيب)

د- بنى× تنضيد= نظام.

هـ- أنظمة× نسق= جهاز

و- جهاز× وظيفة= مؤسسة

ز- مؤسسة ×عقد اجتماعي= مؤسسة اجتماعية(51).

فإذا اعتبرنا معادلة (الصورة× قناة حسية) لسانياً منشأ العلامة اللغوية، فـإن مفهـوم التشكل المـادي يحيلنـا علـى العلامـة السيميائية التـي توّحـد بيـن الـدال والمدلول: "ومن هنا يمكن القول أن هناك علامة لسانية، وأخرى سيميائية لا تُفهم طبيعة إحداها إلا بفهم طبيعـة الأخرى، وعلـى أن السيميائية منهمـا تتميز علـى اللسانية بكـون دلالتهـا تنحصـر فـي وظيفتهـا الاجتماعيـة، وهـذه الوظيفـة رهينـة الاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط بحلـول وقتـه وأوانـه، وهـذا الوقت والأوان ليسا شيئاً غير علامـة هذا الاستعمال"(52) فالمعـاطف وقايـة للجسد مـن البـرد وإبّانها الشتاء ومجيء ذلـك الإبّـان علامـة دالـة ومدلولهـا ارتداؤهـا(53) ويتسـع مجـال العلامـة السيميائية علـى هـذا النحو ليشـمل اللـون، والشـكل، والـذوق، والرائحة، من خلال قيام اصطلاح يعطي لهـا دلالـة معينـة ترتبـط بمفهوم وقتـي معين، يُكسبها معان تجعل مهمة التوصيـل ممكنـة، حافلـة بـالوفرة والتجدّد، وقـد وجد اللون، والرائحة، والشكل استخدامات جمّة في التواصل الحربي مثـلاً حيـن يتعذر إقامة التواصل الصوتي. فرؤية شكل ما في وقت ما، يوحي بسلوك معيـن لـدى الفرقـة المخصـص لهـا. أو لـون الدخـان المستعمل فـي حـالات الانسـحاب والهجوم...

غير أن العلامات تتعدد وتتكاثر، وترتبط بغيرها في نظام معقد من الدلالة في حقل معين كالإشارات الحربية المذكورة، حتى وإن اتسمت بالسرية، فهي مدركة عند أصحابها، وتشكل شبكة علامية قائمة بذاتها، تفضي الواحدة منها إلى الأخرى، كتنظيم للسلوكات أثناء العمليات الخاصة. وعندئذ: "تنشأ "بنية" تكون حصيلة اندراج العلامة في نسيج مماثل، وقد تظل البنية الناشئة فريدة معزولة، وقد تتعدد وتتكاثر ضمن ارتباطات جديدة بينها"(54). أمّا في العرف السيميائي، فإن النظام جامع لكل أشكال العلامات الاختلافية في الحقل ذاته، ويقوم التركيب بصياغة جملة العلامات، صياغة تتراكب فيها الأشياء في إبان واحد يسمح بتراكبها على نحو ما، فالنظام كاللغة، والتركيب كالكلام.. فما دمنا نستطيع في نظام ذكر الطاقية، والقبعة، فإنه يتعذر علينا في التركيب ارتداؤها في آن واحد.. إنه عين التصور السوسيري فيما يخصّ العلامة اللغوية، إذ لاحظ: "إنّ العلاقات التي توجد بين الألفاظ يمكن أن تنمو على صعيدين يتلاءمان مع شكلين من أشكال النشاط الذهني. أولهما صعيد المركبات (السلسلة الكلامية)، حيث تستمد كل لفظة قيمتها من تعارضها مع سابقاتها ولاحقاتها. أما النشاط التحليلي الذي ينطبق على المركب فهو التقطيع. الصعيد الثاني هو صعيد تداعي الألفاظ وتجميعها خارج الخطاب (أي النُّظامي)(55). بقي إذن أن التركيب في النظام السيميائي في شكله اللساني يُعَدُّ مخططاً للتعبير يزدوج ليكون مخططاً آخر للمضمون الموسع للمخطط الأول. ما دام الأول محصوله التقرير، ووظيفة الثاني الإيحاء، والفصل بين الأول والثاني لا يستقيم عملياً، بل مردّه للتفكيك فقط، حيث يكون الأول دالاً على الثاني، ينطلق من اللغة المنطوقة. وذلك ما يجعل المخطط الثاني ذاته مخططاً تعبيرياً ما دام يصطنع اللغة، فتتوسع الدائرة أكثر، إذ يتحول النظام الموحي إلى دال يحيل على نظام آخر، وهكذا و: "هذه الطريقة الثانية، هي حالة اللغة الواصفة للغة، تلك التي هي عبارة عن نظام يتكون مخطط مضمونه من نظام دلالي، أو أنّها بعبارة أخرى سيميائية أخرى"(56).

وتحيلنا المعادلة الخامسة: (أنظمة× نسق= جهاز) إلى سيمياء الثقافة المستفيدة من الفلسفة الماركسية خاصة عند "يوري لوتمان"، و"فياتشلاف" و"إيفانوف" و"بوريس أو سبنسكي" و"فلادمير توبوروف" و"ألكسندر بياتيجورسكي" والمطلة على فلسفة الأشكال الرّمزية عند "أرنست كاسرر" في كتابه: (اللغة والأسطورة) و(الدولة والأسطورة).. وحصيلة التصور في سيمياء الثقافة، أن الإنسان، والحيوان، والآلات، أنساق تنتظمها العلامة، وهي عند

الإنسان أكثر غنى وتعقيداً، ما دامت اللغة الطبيعية تختزن تصور الإنسان للعالم، وكأنها نموذج للعالم الخارجي الذي يحمل للإنسان تصوراً

ذهنياً. فالنظام السيميائي نَمذجة للعالم، وقد: "أصبحت هذه المفهومات أسساً محورية في الدراسات السيميائية "السوفياتية" كلّها، فتوصف الأنظمة السيميائية بأنها أنظمة مُنمذجة للعالم، أي: أنّها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني، هو نسق أو نموذج، لذلك يرى "إيفانوف" أن لا بدّ من تصنيف أنظمة العلامات في شكل تدرج هرمي، وأن اللغة هي النظام الأولي بالنسبة للأنظمة المشتّقة منها، ومنها الأساطير، والأديان، والفنون"(57).

وتنضاف سيميائية الثقافة، إلى حلقة التواصل، ما دامت لا ترى للعلامة قيمة إلاّ إذا وُضعت في وسط ثقافي معين، يُكسبها دلالتها الحقّة، وينيطُ بها قيمة توصيلية معينة. كما أنه لا شأن لها معزولة مفردة، بل لا بدّ من اندراجها في نظام محدد تتحرك في مداراته، وربّما ذاك ما عبّرت عنه المعادلة بلفظ "جهاز" ما دام الحديث عنها وسط ثقافة محددة، أو دين أو أسطورة...

كما أنّنا واجدون في النّص الذي ترجمه "نصر حامد أبو زيد": "العلامة "_اشية: مسح للسيميوطيقا" ضمن كتاب: "أنظمة العلامات في اللغة، والأدب، رالثقافة" والذي يعود أساساً إلى أقطاب مدرسة موسكو/ تارتو بعنوان: "تظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات" أبرز خطوط سيمياء الثقافة، نلخصها عن (معرفة الآخر) في الشكل التالي:

أ- تقوم الأنظمة السيميائية بوظيفتها التوصيلية متساندة على الرّغم من كونها بنيات عضوية جوهرية، ما دامت تترابط داخلياً، وخارجياً برباط ثقافي معين.

ب- كما يمكن أن تشكل ثقافات متعددة وحدة بنائية عامة في إطار جغرافي، عرفي، ديني، كثقافات الشعوب الإسلامية.

ج- يتجاوز مصطلح "النص" حدود المكتوب، والإطار اللغوي إلى أيّ "حامل" لمعنى "نصّي" كالحفل، والعرس، والعمل الفني، والقطعة الموسيقية.

د- يُنظر إلى "النص" على أنّه علامة كاملة، أو متوالية من العلامات، يشكل في الحالة الأولى وحدة غير مجزأة، وفي الثانية إلى خواص، وملامح مميزة.

5- يُنظر إلى وضعية المرسل، والمرسل إليه متصلاً بالثقافة، إذ تكتسي عملية الاتصال الثقافي أهمية خاصة إذا ما نُظر إليها من هذا الموقع أو ذاك.

و- يُنظر إلى الثقافة على أنها مجموعة من الأنظمة السيميائية الخاصة المتدرجة ويمكن اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص المرتبطة بمجموعة من الوظائف، أو اعتبارها كمّاً من النصوص المرتبطة بمجموعة من الوظائف، أو اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص.

ز- النصوص المبدعة، تحتوي على ذاكرة المشاركين فيها، فهي تستوعب ثقافة معينة من ثقافة أخرى إذ: "يؤدي استيعاب ثقافة معينة لنصوص من ثقافة أخرى إلى إشاعة، وبث بعض أنماط السلوك، وبعض أبنية الشخصية خلال فترات طويلة"(58).

5 التحليل السيميائي:

ربّما حان أوان مساءلة التحليل السيميائي في خطواته لمقاربة النصّ الإبداعي (القراءة السيميائية) كأن نسأل: من أين؟ وإلى أين؟ وربما حالت الحيرة بنا أشواطاً، ونحن نبحث عن مبدإ الخيط، الذي نمسك به، ونحن نبتغي قراءة سيميائية "محضة" غير أننا إذا أحلنا السؤال على أهل الدّربة، والسبق في ريادة مجاهل هذه القراءة.

ألقينا نظرة متأنية، مشبعة بالتأمل، والتمحيص، لا تندفع وراء بريق الجديد وتألقه وخلابيته، وتقف منه موقف العارف الذي لا يُقدم على شيء إلا إذا روّى وأجال البصر، فيكشف، أن التحليل السيميائي منهج مارسه السلف في شتى أشكاله، وهم يقلّبون النّص الإبداعي على وجوهه، فيغدو الزعم بجدّة المنهج مجرّد مكابرة تخلو من اليقين العلمي إذ: "من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم -وحدهم- هم الذين اهتدوا إلى إشكالية القراءة السيميائية بكل إنجازاتها اللسانية، وعلى تعدد حقول تأويلاتها المستكشفة، ذلك بأننا نصادف قراءات أدبية للنص تكاد تندرج اندراجاً تاماً في حقل السيميائية الأدبية، ولنضرب لذلك مثلاً لمن كان مفتقراً إلى أمثال تضرب له: بأعمال تراثية كشرح "المرزوقي" لنصوص حماسة "أبي تمام"، وكشرح أبيات "المتنبي" لابن سيده"، وبدرجة أدنى شرح مقامات "الحريري"(59).

ربما كان هذا "التصدير" الذي افتتح به "عبد الملك مرتاض" عمله التحليلي (60) حقيقة يتغاضى عنها المتحدثون عن السيميائية. الناقلون عن الغرب، والذين ركموا إنجازاته النظرية في أعمالهم و كما لا يبين أوّله عن آخره، مما صعّب مهمة الاستيعاب، بله التطاول إلى محاولة الإجراء والتطبيق، فكانت أعمالهم "رصفاً" لمترجمات باهتة تُغرق مادتها في آتون المصطلح، مكررة في أشكال متعددة مقولات يصعب ردّها إلى أصولها، خاصة وأن الأعمال المترجمة، أجزاء من أعمال كاملة، لا تختار من أجل وضوحها واستيفائها المطلب السيميائي، بقدر ما تخضع لنزوات شخصية، لا ترجع إلى منهج ولا تؤول إلى مشروع واضح بيّن يأخذ المترجم نفسه به... لذا توجب علينا أن نطرح السؤال التالي: هل هناك قراءة سيميائية "محضة"؟ ثم نحيل سؤالنا على "عبد الملك مرتاض"، فيجيب: "إننا من السذاجة أن نزعم أن نبلغ من النص الذي نقرؤه منتهاه، إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فقط، ومنظور اجتماعي فقط، أو بنيوي فقط- مثلاً... من أجل ذلك تميل الاتجاهات المعاصرة إلى التركيب المنهجي لدى قراءة نصّها، مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا تقع في التلفيقية، وقد ألفينا بعض المفكرين الغربيين، حاول المزاوجة بين البنيوية والاجتماعية لتحويلها إلى تركيبية منهجية جديدة، هي البنيوية التكوينية... وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص التي تناولناها، على محاولة المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة بين جملة من الأجناس، باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بمنظور أحادي إلى النص لأن مثل ذلك المنظور مهما كان كاملاً دقيقاً، فلن يبلغ من النص كل ما فيه من مركبات لسانية، وإديولوجية، وجمالية، ونفسية"(61).

والذي يعطي لهذا الطرح قيمة منهجية وعلمية في آن واحد، شمولية النظرة العارفة التي لا تفتت عناصر المعرفة، وتعزلها عن بعضها البعض، ثم التغاضي عن علاقاتها وترابطها، الشيء الذي يقيم حدوداً وهمية بينها، تزيد من حيرة الدارس، فلا يدري أيها أسبق وأيها ألحق، فيحيلها إلى تراكم، تتداخل من خلاله متشابهاتها، تداخلاً منفراً يشكل عند الدارس ضرباً من التدابر والتناحر، وكأن اللاحق يهدم السابق، ويتبرأ منه: والنظرة الشمولية نظرة مركبة أولاً محللة ثانياً، تلحظ السيرورة العلمية في كل أشكال التواصل المنهجي ثم تميز خصوصيات كل إجراء، وتمحص أدواته، حتى تبلغ فيه مبلغ الجدّة والطرافة، فتعطيه حقه من الحداثة، وتكشف ما فيه من بذور التجارب التي ستحيله هو الآخر إلى حلقة في

سلسلة التواصل المنهجي القلق. ذلك: "أن معظم هذه المناهج موروث بعضها عن بعض، وقائم بعضها على بعض، فلا البنيوية، والنفسانية، ولا السيميائية، ولا الأسلوبية نفسها، تستطيع إحداهن أن تزعم أنها ناشئة من عدم. وأن كل أدواتها التقنية ومصطلحاتها المفهوماتية الجديدة، فاللسانيات، قامت على جهود النحاة، وفقهاء اللغة وحتى المعجميين، كما أن الأسلوبية على الرغم من أنها فرع من اللسانيات تصنيفاً، إلاّ أنها قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة: البيان والمعاني، والبديع، ولم تقم البنيوية إلاّ على جهود الشكلانيين الروس، وجهود "دي سوسير"، على حين أن السيميائية هي خليط من اللسانيات والنحويات، وربما البلاغيات، لأن التشاكل (Iostopie) بأنواعه الذي اهتدى إليه "غريماس" لا يعدو أن يكون تجسيداً لمساعي ذهنية كانت تتردد على ألسنة البلاغيين، وكل ما في الأمر أن المساعي المعاصرة تتسم بتقنيات أدق، ومنهجية أكثر صرامة"(62).

إن مثل هذه النظرة الشمولية العارفة، تشيع كثيراً من دفء اليقين في روع الدارس، فلا تلقي به في حضن علم مستغلق المفاهيم، غريب الطرح والأداة، بل توحي إليه باستمرار طبيعي في الحقل المعرفي، يتسم بحيرة البحث المستمر عن الأداة انمثلى، والمنهج الأكمل، وتبشره بإمكانية الاستفادة ممّا حصّل من معارف سالفة، وأن لا يُلقي بها ظهرياً، بل يستحضرها دوماً لأنّها كفيلة بأن تمدّه بمفاتيح جليلة لمواصلة المشوار القرائي... فتكون القراءة السيميائية خطوة جريئة في خطوات المسار التحليلي ينصبّ اهتمامها على العلاقة وإيحاءاتها المختلفة في إطار عام، حدّدته اللسانيات في مستويات تحليلها للقول، وفي إطار البنية، والنسق، والسياق، والصورة، والكمون، والتضمن، والاستقراء، والنيّة، والحدّس... لأنه: "من الكبارة الادعاء بأن علماً بمفرده قادر على الاستقلال الذاتي، والاكتفاء بأدواته الاصطلاحية، وأسسه المنهجية الذاتية وحدها، فمثل هذا التصور للأمور تجاوزه على أيامنا هذه الزمن، ولعل ما يحدث من تعاون بين المؤسسات الصناعية المتطورة ما يجعلنا نقتنع بوجوب التعاون بين العلماء الإنسانيين"(63).

وليس يمنع التموقع في إطار السيميائية من الانتشار خارجه لضرورة إشباع النص، خاصة وأن مفهوم العلامة يستقطب العالم وأشياءه ومعانيه، فهو من هذه الزاوية يشمل جميع حقول المعرفة، ذلك ما يجعل الانتشار واجب الوجود في كل قراءة سيميائية. لأن التقوقع داخل الإطار الضيق يقضي ابتداءاً على طموح

القراءة السيميائية، ويحيلها إلى شيء ميكانيكي، كثيراً ما عانت منه البنيوية الشكلانية قبل تطعيمها بالاجتماعية.

ومطلب "عبد الملك مرتاض" في "جمعانية القراءة" إخصاب للقراءة السيميائية، وإثراء منهجي لأدواتها، لا يغمط النّص حقّه، ولا يجد القارئ وانتشاره في مناحيه الذاتية، والذوقية، والثقافية، والحضارية، والزمكانية. فالذات القارئة في "جمعانية القراءة" ذات متحررة، ترود النّص مؤمنة بوجوب التّوسع، والتّعمق، واستنطاق المقول، واللامقول فيه... ولا يتحدّد مفهوم "جمعانية القراءة" من خلال عمليات انتقائية ساذجة، وإنما يتحدد بتمركز القارئ في إطار واحد، ثم الاستفادة من كل معرفة تتيح له توسيع وسائله، وشحذ أدواته، وفتق خواطره، وتفجير عطائية النص بين يديه وهو بعدُ لا يبغي بها إلى التعدّد: "بحيث كل قراءة تمثل وجهة نظر معينة، فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية، وثالثة أسلوبية، وأخرى تنزع منزعاً آخر... وهلّم جرا، ثم إن داخل القراءة النوعية الواحدة، قد تتولج جملة من القراءات كما يحدث ذلك في تأويل بيت من الشعر نحوياً"(64).

لقد تأسست رؤية "عبد الملك مرتاض" في صدقها ووضوحها، وشموليتها على جملة من المبادئ كانت العامل الأول في تسطيرها وإدراجها في تصديره للقراءة السيميائية للخطاب الشعري، لتكون بين يدي القارئ، كتحذير منهجي؛ غرضه تبيان المسعى العلمي الذي يروم، بعيداً عن ضبابية النَّقلَة الذين يجتزئون النصوص، ويقدمونها مبتوتة عن مصادرها، ثم يقيمون عليها أعمالهم التطبيقية.. فهو يخاطب القارئ، ويرى أنّ له من الحقّ أن يعرف:

1- لا يوجد منهج كامل: "ومن التعصب (والتعصب سلوك غير علمي ولا حتى أخلاقي) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده الأليق، والأجدر أن يتّبع.. وإذا سلمنا بأن كل منهج ناقص، وكل ناقص يفتقر إلى كمال، وكل كمال مستحيل على هذه الأرض، اقتنعنا بضرورة تظافر جهود كلّ الكفاءات النقدية، والعبقريات النظرية لمحاولة إيجاد مقاربة تبتعد ما أمكن عن النقص والخلل، وتقترب ما أمكن من الكمال"(65) لذا توجبت ضرورة الإضافة والاسهام الذاتي في الإجراء، والذي يكسو العمل بشيء من الشرعية الذاتية، ويبعده عن النظرة الضيّقة التي لا تتجاوز مدى اتجاهه.

2- إمكانية التركيب بين المناهج: "إن تهجين أي منهج أمر ضروري

لتكتمل أدواته، وليصبح أقدر على العطاء والرؤية"(66) و: "من أجل ذلك تميل الاتجاهات المعاصرة إلى التركيب المنهجي لدى قراءة نصّها مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا تقع في التلفيقية"(67).

3- مناسبة المنهج المركب للجنس المقروء:

أ- البنيوية التكوينية تحليلاً مع التفكيك إجراءً إذا كان النص روائياً واقعياً.

ب- البنيوية بالاستعانة بالسيميائية تحليلاً، وفهماً، والتفكيك إجراءً إذا كان النص روائياً جديداً.

ج- البنيوية اللسانية والسيميائية تحليلاً وفهماً، والتفكيك إجراءً إذا كان النص شعراً.(68)

ذلك أن النّص الشعري يفكك بنيوياً للكشف عن بناه الفنية، ولسانياً لعرض جمالية نسجه (إيقاع، أدوات أسلوبية، توظيف الضمائر، وأسماء الإشارة، تركيب):

"واستخدام السيميائية في تحليل نص شعري، إنما يكون للكشف عن نظام العلامات في هذا النص على أساس أنّها قائمة بذاتها فيه لا مجرّد وسيط، وذلك بتعرية البنية الفنية له، وبصهرها في بوتقات التشاكل، والتباين، والتناص، والتقاين، والانزياح الذي يحرّف الدلالة عن موضعها، فيمنحها خصوصية دلالية جديدة طرأت عليها وانضافت إليها بفعل التوتر الأسلوبي"(69).

4- عائق الطول: "يتعذر جداً -في رأينا على الأقل- تناول نص طويل، سواء علينا أكان نثرياً أو شعرياً بمنهج جانح إلى السيميائية، لما يتطلب تتبع كلّ منطوقاته من تحليل فرداني، ومزدوج، ومركب، وجمعاني، ونحوي، ودلالي، مورفولوجي من تحليل متشاكل وغير متشاكل، ومتياقن ومتحايل (من تبادل الحيز "الفضاء" المواقع في النص)"(70) ثم إن كثرة المناهج -من خلال هذه الرؤية الشمولية - ليست عائقاً يثقل كاهل الدارس، ويبدد جهوده، ويعوق سيره، وإنما هي بمثابة المعين الثرّ، يغترف منه كلّما شاء، بل كلما دعت ضرورات التحليل للاستفادة من هذا الحقل أو ذاك شريطة أن يظلّ الإطار واحداً يؤول إليه كلّما انتشر خارجه يمنح أداة أو يستعير مفهوماً، أو يستنجد بمعرفة لأنها:

"مزية ثقافية نلتمس فيها طلبتنا كلّما احتجنا إليها"(71)... فالسيميائية من هذا الباب و: "بحكم عنفوان شبابها وقوة أسر تقنياتها التي تقوم على الفيزياء، والرياضيات، والفلسفة، والمنطق. تحاول احتواء كل العلوم التقليدية -كما رأينا- التي بها يحلّل الخطاب الأدبي"(72). ويبقى النص -أخيراً- عالماً متحوّلاً، كثير التلوّن، في انتقاله من الكاتب إلى القارئ يتشكل بفعل كمياء الكتابة أولاً عند المبدع في اختماره فكرة، وتداخل عناصره، وذوبان مادته في بوتقات التشاكل، والتباين، والانزياح، ثم بفعل فيزياء التواصل عند المتلقي، ليثير ويتأثر على السواء، والنص: "الذي يصل إلى قارئ لا يعني دوماً أنّه يصل إلى آخر بالشدّة والطريقة ذاتها، وكما للكاتب مخبره يختصّ بتفاعلاته، فإن للقارئ تكوينه الخاص به، تشارك الذاكرة والثقافة المكتسبة والمزاج في صنعه، وتبقى العلاقة بين الكتابة والقارئ علاقة فيزيائية، وإن ساهمت أحياناً في تغيير، أو في خلخلة يقينه، أو رؤيته"(73).

فإذا كان "غريماس" يعترف باحتواء النص الأدبي على جملة من "الأزوطبيات" داخل قراءة واحدة ضمن السيميائية، فإنه يرفض تعددية القراءة، بمعنى أن النّص الواحد ينفتح علي جملة من القراءات تبعاً لثقافة القراء، وأهوائهم، وإديولوجياتهم، فإنه يصف القراءة المتعددة (الجمعانية) بالافتراض الفجّ الذي يتسم بتعذر الإثبات(74) فإنّ "عبد الملك مرتاض" يرفض ذلك، ويقّر إمكانية تعدد القراءة ضمن إزوطوبيات معينة للنص الواحد، ويرجع ذلك إلى سعة التجربة، وعمق الثقافة اللسانية، وكثرة الممارسة وإذا سلمنا مع "وليد إخلاصي" أنّ للكتابة أقنعة: "كالممثل اليوناني القديم على خشبة المسرح؛ يلبس أقنعته لإقناع الآخرين، والكتابة لها أقنعتها المختلفة المتباينة من خلال كاتب واحد. خيّل إليّ أنني قادر على حصر اشكال تلك الأقنعة التي تلبسها الكتابة، وهي تلعب دورها.. في تسعة أقنعة"(75) ثم إن هذه الأقنعة قد تجيء فرادى، أو تتراكب، وتتعدد مشكلة ما أسماه "غريماس" ب "الأزوطوبيات"، والكشف عنها يقتضي تعدد الفعل القرائي بتعدد النظر إليها وقد لخصها الباحث في النقاط التالية:

أ- قناع التفسير والتجسيد: تُفسر به الحياة، والأحداث، والوقائع...

ب- قناع التنوير والكشف: به تُلقي الضوء على ما يجري داخل الحياة،

وخارجها وتحليلها.

ج- قناع التنبؤ: الذي يدخل به الكاتب مشهد المستقبل بثقة.

د- قناع التحريض: إذ تصبح به الكتابة وسيلة للتغيير.

ذ- قناع التغيير: وبه تتجاوز الكتابة مرحلة التحريض لتصبح تغييراً للحياة نفسها.

و- قناع العزاء: وبه تكون الكتابة وسيلة لتعزية الجنس البشري في آلامه، وأحزانه وغربته، وتخوّفه، وخشيته من الموت.

ز- قناع تحقيق الذات: وبه يتحقق الوجود الفردي والجماعي...

ح- قناع الحكمة: وبه تكون الكتابة وسيلة خطيرة لخلق الحكمة عند الإنسان، والاقتداء بها، والسعي إليها.

ظ- قناع خلق الشعور بالجمال: إذ تتحول الكتابة إلى طقس تتلى فيه صبوَة الكاتب في إسعاد الآخرين وفتح نوافذ على أعماقهم تدخل عبرها أشعة الجمال المطلق أو النسبي(76) فاللعبة المقنّعة التي تؤديها الكتابة من خلال النّص تعدّد مستوياتها العطائية حين تتراكب الأقنعة في نسق واحد، قد يكون شارحاً مفسراً، يستعرض مشهداً عادياً مكروراً، ولكن في نفس الوقت يثير جملة من الأسئلة في نفس القارئ، عن جملة المسبّبات لمثل تلك الوضعيات وذلك الشعور الروتيني المرير، وهي أسئلة قد تتهم نمط التربية والتكوين، والتوجه السياسي/ الاجتماعي المتغاضي عنها وعن مثيلاتها، والوعي الفردي والعام المخدَّر الذي ألفها واستكان لها دون العمل على تغييرها...

فالقناع الواصف، وإن ظهر بريئاً في لغته ونقله إلاّ أنّه قناع محرّض يهدف إلى إثارة مثل هذه التساؤلات دون الإفصاح عنها. وكأنه يريد أن تكون اليقظة من القارئ شيئاً تلقائياً نابعاً منه يتحمّس له أكثر..(77) فالمقاربة الفردانية لنص هذه أقنعته، مقاربة قاصرة لا تفي بغرضه، وتحتّم الإقرار بجمعانية القراءة حتى تتكشف أقنعته المتراكبة.

■■

■هوامش:

1- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية. ص: 30. الدار التونسية للنشر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

2-محمد عبد الحميد أبو العزم: التوصيل العلامي والتواصل اللغوي. في كتاب: اللسانيات من خلال النصوص. عبد السلام المسدي: ص: 27. الدار التونسية للنشر ط: 1 جوان 1984.

3- عبد السلام المسدي: م س ص: 30.

4- صلاح فضل: في علاقة اللسانيات بالعلامية.. في اللسانيات من خلال النصوص م س ص: 180.

5- بيار جيرو: علم الإشارة. (ت) منذر العياشي، ص: 24. دار طلاس 1988..

6- R.BARTHES. ELEMENTS DE SIMIOLOGIE. COMMUNICATION. N. 24 P. 2.

7- J. KRISTIVA. THEORIE Dénsemble. ed. seuil. p. 4.

8- عبد السلام المسدي: م س ص: 68-69.

9- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة (ت) محمد البكري. ص: 16. دار الشؤون الثقافية ببغداد. 1986.

10- محمد عبد الحميد أبو العزم: م م س ص: 26.

11- انظر: عبد الملك مرتاض: بين السمة والسيميائية. مجلة تجليات الحداثة ص:11: ع: 1993/2. وهران. الجزائر.

12- انظر: م س ص: 11.

13- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ص:4 دار إفريقيا الشرق للنشر. 1987 الرباط. المغرب.

14- J. KRISTIVA. LE LANGUAGE CET INCONNU. ED. SEUIL. 1981.P.293.

15- أميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة/ في أنظمة العلامات (ت) سيزا قاسم. أورده (عبد الله ابراهيم. سعيد الغانمي. عواد علي.) معرفة الآخر ص: 83. الدار البيضاء 1990.

16- TODOROV. DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGUAGE. P. 113. SEUIL.

ذكره أنور المرتجي: م س ص: 4.

17- أحمد حساني: مباحث في اللسانيات. ص: 147. ديوان المطبوعات الجامعية 1994.

18- الغزالي أبو حامد: معيار العلم. ص: 35. 36. أورده أحمد حساني. م س ص: 143.

19- الجرجاني: أسرار البلاغة. ص: 325. أورده أحمد حساني. م س ص: 142.

20- عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية. م.س.ص:46.

21- عبد الملك مرتاض: بين السمة والسيميائية. م س ص: 11. 12.

22- عبد السلام المسدي: م س ص: 47.

23- ابن سينا: الإشارات والتنبيهات. ص: 1/ 23. 24- أورده أحمد حساني. م س ص:49.

24- عبد السلام المسدي: م س ص: 50.

25- م س ص: 50.

26- م س ص: 51.

27- م س ص: 52.

28- عبد الملك مرتاض: م س ص: 19.

29- عبد السلام المسدي: م. س. ص: 56

30- عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر. م س ص: 85.

31- م س ص: 85.

32- انظر. ميشال زكريا: الألسنة، علم اللغة الحديث. ص: 47. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط:1983 بيروت. ص 47.

33- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي. م س ص:8.

34- م س ص: 8

35- عبد الملك مرتاض: نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي م تجليات الحداثة ع1 ص: 17

36- أحمد حساني: مباحث في اللسانيات: م س ص: 152.

37- عبد الملك مرتاض: م س ص:18.

38- م س ص: 19.

39- انظر: معرفة الآخر. م س ص: 92.

40- أحمد حساني: م س ص: 137، 138.

41- انظر: ميشال زكريا: م س ص: 179. وما بعدها.

42- معرفة الآخر: م. س. ص: 94

43- أنور المرتجي: م س ص: 5.

44- JOHON LYONS ELEMENTS DE SEMANTIQUE TR SEMENTIQUE TR. JAQUES DURAND. P. 87. ED. LAROUSSE.

45- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. ص: 45. الدار البيضاء 1988.

46- عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص:20. دار الأندلس. دار الكندي. ط:1. 1987 بيروت.

47- J. KRISTIVA. LE LANGUAGE CET INCONNU. IBID 95. 50- IBID. P. 235.

47- CF Juhan lyons IBID P86.

48- انظر معرفة الآخر: ص: 97.

49- Juhan KRISTIVA le languagc cet inconnu IBID p 295.

50- Ibid p 235.

51- عبد السلام المسدي: م س ص: 35

52- معرفة الآخر: م. س. ص: 101

53- م. س. ص: 101

54- عبد السلام المسدي: م. س. ص: 33

55- رولان بارت:.. مبادئ في علم الأدلة م. س. ص:91

56- محمد السرغيني: م. س. ص: 107.

57- معرفة الآخر: م. س. ص: 107.

58- م. س. ص: 109 108.

59- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري م. س. ص: 144

60- م. س. ص: 143

61- م. س. ص: 145

62- م. س. ص: 145. 146

63- م. س. ص: 146

64- م. س. ص: 149

65- م. س. ص 149. 150

66- م. س. ص: 151

67- م. س. ص: 145

68- م. س. ص 151

69- م. س. ص: 151. 152

70- م. س. ص: 152

71- م. س. ص: 152

72- وليد إخلاصي: المتعة الأخيرة اعترافات شخصية في الأدب دار طلاس 1986 ص: 169

73- عبد الملك مرتاض: م. س. ص: 147

74- وليد إخلاصي: م. س. ص: 188- 189

75- م. س. ص 189. 190

75- CF GERARD Vigner lire du texte au sins IBID P44. 45. 46.

■■■

الفصل الرابع:
جمالية القراءة.

- تمهيد.
1- صعوبة كتابة نظرية التلقي.
2- نحو جمالية للتلقي.
3- من سلطة المعيار إلى التلقي.
4- المعرفة ومستويات التلقي.
5- التأثير والتلقي.
6- القارئ وأفق الانتظار.
7- القراءة والتأويل.
8- النص والقارئ.

تمهيد:

كلّما تقدم البحث في مجاهل القراءة، تبدّت أمامه مسافات من الحيرة والغموض، تنشعب إلى متاهات ترتدّ إلى بداءة الظاهرة ابتداء، وسرعان ما تنجد وتغور بعيداً في مسارب متتاخمة، توحي بقرب مداركها وأشراطها، إذ هي تدور حول أقطاب ثلاثة: النص، الكاتب، القارئ، إلاّ أنها تعتّم أن تكشف عن شبكة من العلاقات المتعاقدة، تجعل من كلّ قطب عالماً صاخباً بالافتراضات والتصورات، تتحاماه جلّ التخصصّات عساها تنير زاوية من زواياه. فيأخذ التخصص منها مأخذ الشعبة القائمة بذاتها، ويوسعها شرحاً وتأويلاً، حتى تتبدى وكأنها تملك مفتاح السرّ كلّه. ولكن شعبة أخرى تستأثر بالسرّ، تزعم أنّها أقدر على فكّ آلياته.

ولا مناص إذن من قراءة تعيد ترتيب "الكّل" في جدولة علمية تتجاوز فيها جميع المعطيات جنباً إلى جنب، مستفيدة من بعضها بعض، تقوي إحداها الأخرى في عمل متكامل يكون حصيلة الجهود مجتمعة، يحقّ لها ساعتئذ أن تدّعي القول الفصل في مسألة القراءة. إلاّ أن مثل هذه القراءة متعذرة اليوم، ما دامت البحوث في مبتدإ طرقها تتلمس السبيل إلى التأكد من فرضياتها وتمحيص ما وصلت إليه من نتائج، فهو عمل متروك للتاريخ يراقبه عن كثب، ليرصد فيه الغث والسمين. لأنّ ما بوسعنا اليوم قوله بأمانة هو: "أن الدراسة الأصلح للأدب، هي تلك التي تتناوله من حيث ما لنصوصه من جمال في البناء والتركيب والصياغة، ومن حيث ما يتلقاه به متقبّلوه من انتظارات توفّق أو تخيّب.

ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحلّ التوفيقي، وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة محقاً في ما نقد به الاتجاه الآخر لا في ما قرّره من حقائق"(1) فالمسألة تقوم بين أيدينا على وجهها السلبي الذي يجعلنا نتراجع حذراً. فلا نسلّم بما تمّ اقراره حقائق، ما دام النقد من ورائه يكشف عن عوراته وفجواته. فالعمل التركيبي متعذر من هذه الوجهة ابتداء، ومتروك للأيام حتى تسكن زوبعة التعارض.. إن ما نبرر به -الساعة- إقدامنا على مقاربة "جمالية القراءة" هو محاولة استيفائنا أقطاب العمل الأدبي الثلاثة: النص، الكاتب، القارئ، وقد التفتت جمالية القراءة إلى القطب الأخير التفاتة عميقة، فاستقطبت الظاهرة وقلبّتها على أشكالها تقليب المنقّب المتفحّص، الذي يحاول سبر أغوار عالمها المجهول... نحاول أن نتتبع خطواتها من خلال:

1- أشكال المعرفة.

2- التلقي والتأثير.

3- القارئ وأفق الانتظار.

4- القراءة والتأويل.

5- العمل الأدبي: النص/ القارئ.

وذلك بعد تقديم نكشف فيه عن صعوبة كتابة نظرية للتلقي، خاصة وأننا نزعم رسم الخطوات الارهاصية نحو جمالية التلقي، فيكون مدخلنا إليها استعراضاً تاريخياً يضعها في إطارها الفكري العام، وينفي عنها النشأة من العدم. فتكون جهداً موصولاً في تيار الفكر والبحث استجمعت أسبابه في كنف المدرسة الألمانية على يد "فولفغانغ ايرز"، و "هانس روبير ياوس"، و

"كارلهاينش شتيرل"، و "راينر فارنينغ" وغيرهم..

1- صعوبة كتابة نظرية التلقي:

يستعرض "جان ستاروبنسكي" في المقدمة التي كتبها للترجمة الفرنسية لكتاب "هانس روبير ياوس": "نحو جمالية للتلقي" منهج "ياوس" في تلقي مؤلف ما، حين ينصرف عن إطار البنيات التحتية للنص إلى خارجه مركزاً اهتمامه على المتلقي بين حالين: ما قبل التلقي، وفيه تكمن حقيقة الموقف الذي يحتله القارئ من المعرفة عموماً ومن الآثار خصوصاً، وعن كيفية تشكلاته في مداركه في صورة قارة نسبياً تتخذ سمات أفق (سابق) بمعاييره وأنساق قيمه الفنية والأخلاقية، والجمالية، والتي تكون مثار تعديل أو تحوير أو نقض يتولد عنها أفق جديد. غير أن مثل هذا البحث: "يقتضي ممن يطبّقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة، المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيرات"(2).

ومثل هذا المؤرخ الفقيه يندر وجوده -اليوم- بسبب تفشي زهو المعرفة الناقصة(3) وعليه: "فجمالية التلقي ليست مبحثاً مباحاً للمبتدئين المتعجلين"(4) لأن غاية "ياوس" من وراء إثارة مشكلات التلقي هي كتابة جديدة لتاريخ الأدب تتجاوز حدود النشأة وما يخامرها من ملابسات وظروف، وأوضاع سيكولوجية واجتماعية ومعرفية، إلى حدود التلقي -في الطرف الآخر- من المعادلة الثلاثية، إذ يبقى مقياس الجودة والحياة في يد الوقع الناتج عن تفاعل النص والقارئ في لحظة معينة، تشكل الموقع الافتراضي (Lieu virt uel).

وحين يستعرض "كونتر جريم" جملة التخصصات التي تقارب ظاهرة التلقي والتأثير وانشعاب أطرافها إلى حقول، معرفية، تجتهد فيها العلوم الإنسانية لتجلية عناصر الظاهرة، من خلال مناهج مختلفة تستند إلى تصورات، تتقارب أحياناً وتتفارق أخرى.

تبدى له صعوبة الحديث عن التلقي، بلْه الكتابة فيه، فيقرّر أنّ: "صعوبة كتابة نظرية للتلقي تجد حجّتها في تعقد حقل البحث. وتحليلها يتطلب تنوعاً منهجياً لا يمكن أن يحقّق إلا بعمل مشترك، وذلك نظراً لتنوع فروع البحث كلٌّ منها على حدةٍ، ويمكن اختبار هذه الفرضية إذا ما نحن وصفنا دائرة المواضيع التي يبحث فيها التلقي، وفرزنا التعاريف الأساسية المختلفة"(5).

وعلى هذا الأساس يظل اعتقاد "ياوس"، أن جمالية التلقي لا تزعم -كغيرها من المناهج- الشمولية، رغم جزئيتها ومحدوديتها، ولكنها تسعى إليها، من وراء دعوتها لتظافر الجهود والتقائها حول قطبي الظاهرة: التلقي والتأثير، فهي: "لا ترغب في أن تكون مبحثاً مكتفياً بذاته، مستقلاً عن غيره، لا يعتمد إلاّ على نفسه في حلّ مشكلاته"(4).

واعتراف "ياوس"، وأصدقائه بهذه الحقيقة يفتح الباب واسعاً أمام جهود مختلفة من شأنها أن تثري حقل البحث، بل وأن تفتّق حدود الدائرة فتنداح خارج الأدب، وتلك أمنية سكنت "ياوس"، وهو يبني أفق التوقع (الانتظار) ليس في إطار الأدب وحسب بل خارجه إلى التوقعات المحددة من طرف الوسط الاجتماعي الحيّ، والتي ترسم حدود الاهتمام الجمالي لفئات القراء وأذواقهم وقيمهم(6).

إن ضرورة تحقيق الشمولية في بحث التلقي والتأثير، لا تتمّ حسب "أولريش كلاين" إلاّ من خلال تقاطع ستة اتجاهات متزامنة، تعمل في حقول مستقلة، تبقى الاستفادة منها مهمة القائمين على (تركيب) نظرية للتلقي، وهي -كما سنرى- تتجاور أحياناً وتتباعد أخرى:

1- محاولة النظرية المعرفية (فينومينولوجيا... التأويل).

2- محاولة الاستدلال أو محاولة الوصف (البنيوية، الشكلانية الروسية، الإجراء المادي التاريخي، الإجراء الديالكتيكي).

3- المحاولة النظرية التجريبية السوسيو أدبية (سوسيولوجيا الجمهور وسوسيولوجيا المتذوقين).

4- المحاولة السيكولوجية (البحث في أجيال القراءة والقراء).

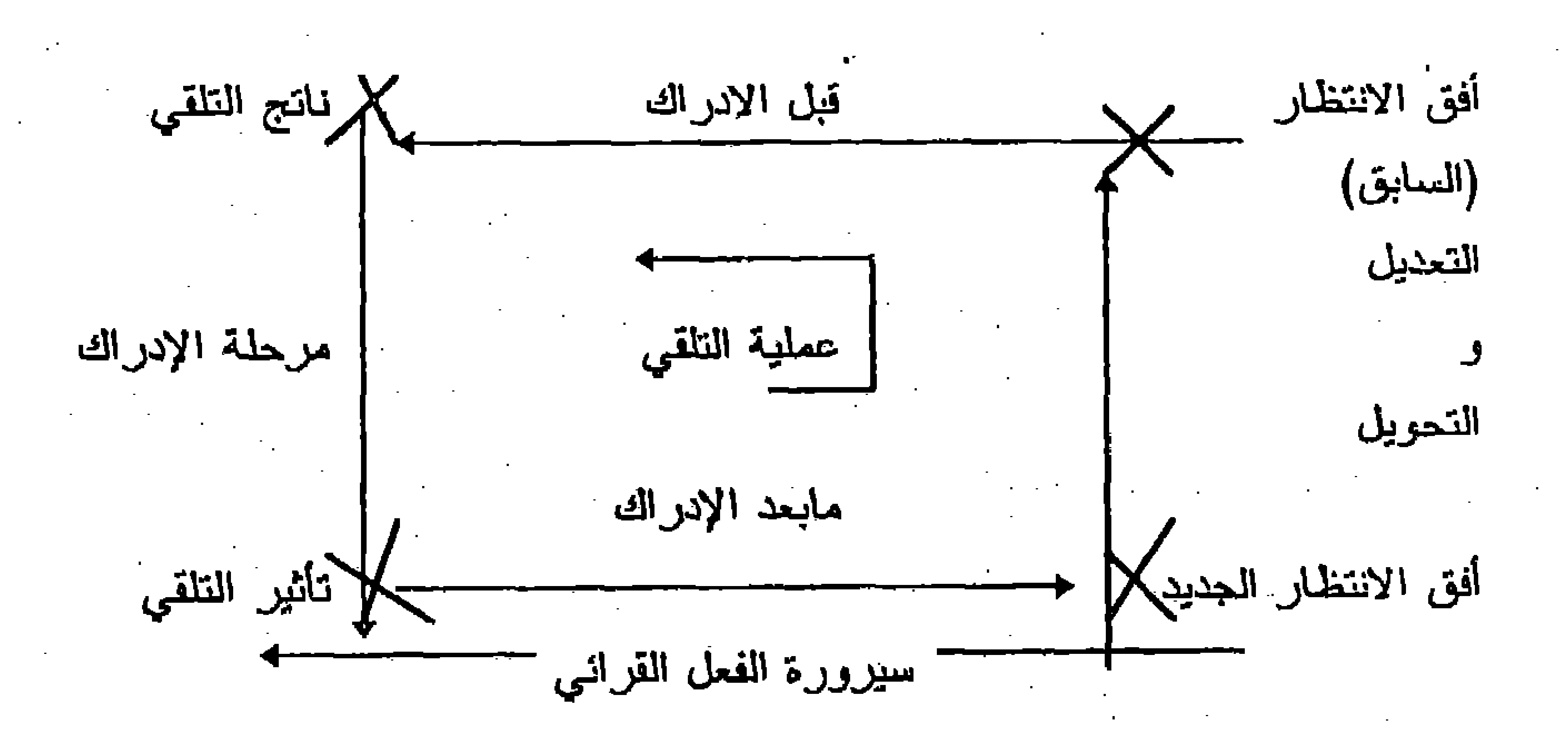
5- محاولة نظرية التواصل (أو السيميوطيقا).

6- المحاولة السوسيولوجية للتواصل الجماهيري(7).

إن مجرد سرد هذه المحاولات، يكفي لتثبيت مخاوف "ستاروبنسكي" و "كونتر جريم" إزاء صعوبة كتابة نظرية للتلقي، ما دامت عند "ياوس" تقرّ بمحدوديتها إن هي اكتفت بإنجازاتها، متجاهلة الجهود الأخرى خارج حقل الأدب، ومن ثمّ تقرر وجوب تظافر هذه الاختصاصات في لقاءات بين أقطابها لنسج الصيغة الموفقة للحديث عن التلقي والتأثير، استناداً إلى أسس علمانية بحتة، ومن ثم إمكانية كتابة تاريخ للتلقي يكشف عن الوجه الآخر للأدب. ذلك أنّ

الموضوع الحقيقي للبحث في التلقي يتأسّس على عمليات التلقي نفسها. إلاّ أنّ التلقي لا يمكن تمثله جملة واحدة يحدث عند لقاء النص والقارئ، بل يجب ملاحظته وهو يتمفصل إلى ثلاثة مراحل، تتّسم كلّ واحدة منها بخطورتها الخاصة: إذ نلحظ ابتداءً: عملية التلقي، ثم ناتج التلقي، والتأثير والتلقي. فتتخذ العملية مساراً شبه مغلق، يجدّد مكوناته دوماً على سيرورة الفعل القرائي. لأن عملية التلقي لا تحدث بعيداً عن الذات والوسط والظرف ونوع التوقع (أفق الانتظار). وهي عناصر يتقاطع فيها السيكولوجي، والاجتماعي، والفني. أمّا ناتج التلقي، وإنّ كان جملة من الردود الفورية التي تنتاب القارئ أثناء التلقي سلباً وإيجاباً، فإنّها تشوّش اعتقاداً مترسباً، شكّلته قراءات سابقة فأضحت ترسم حدود الموقع الذي يتمّ فيه التلقي الجديد.

أمّا تأثير التلقي فوجهته عكسية إذ يرتدّ إلى الذات، في اضطرابها وتشوشها ليعدّل، أو يحوّر، أو يثبّت الاعتقاد الأولي، وليزحزحها عن الموقع الافتراضي إلى موقع جديد.



وما دامت غلبة العامل السيكولوجي على عناصر التلقي -في عملية التلقي ذاتها- تحتوي على مرحلة الإدراك الحسي، ومرحلة الإدراك، ومرحلة ما بعد الإدراك، والتي تتضمن الناتج والتأثير فإن "البحث في عملية التلقي يبقى بالدرجة الأولى من مهام سيكولوجيا القراء، والتي لا يمكن لها أن تتميز منهاجياً عن سيكولوجيا قراءة تستهدف اللحظة الراهنة إلا كسيكولوجيا تاريخية للقراء"(8). غير أن ما يلاحظ على الدراسات السيكولوجية لفعل القراءة، وقوفها عند عتبة التأمل النظري أو الإديولوجي، وذلك لاهتمامها بالجوانب البيداغوجية كمعيش

القراءة، وتربية القراء، والاكتراث بالقراءة والمعرفة بها...(9).

- إن دراسة "عملية التلقي" من الوجهة السيكولوجية، تستثمر مصطلحات أخرى تتوازى والذي ذكرناه سالفاً، ذلك حين يميّز "غونتر ليمان" في "أوجه سوسيولوجية وسيكولوجية للتلقي" بين الاستقبال، والتقييم، والاستثمار، وهي غين الخطوات الأولى التي تقف عند التلقي، ثم ناتجه وتأثيره، إذ يتحوّل هذا الأخير إلى استثمار يفضي إلى إنشاء وبناء أفق جديد، حتى وإن كان غيره من الدارسين يميّز بين تلقي القارئ العادي، والقارئ المختّص. ما دامت المتعة تقود وتحدّد مبتغاه، وتسلك المعرفة بالثاني سُبل الموضوعية العلمية(10).

لذا فإن ما يقويّ فرضية تقاطع السوسيولوجي/ السيكولوجي في عملية التلقي، وفي الكشف عن ميكانزماتها، يتحدّد في حجم مصّغر على مستوى الذات الواحدة. إذ تخضع للتحليل فإنها لا تعطي -حتماً- نفس النتائج، بل تعكس كل حين صورة جديدة للتلقي، يتحوّل معها النص إلى كائن لا تتحدّد هويته الأدبية قبل التلقي، بل إثرّه عندما يتمّ الوقع، لأنّ النص في لقائه بالقارئ، يقاطع ذاتاً يتقاطع فيها السوسيولوجي والسيكولوجي في آن من خلال شبكة متعاقدة، يصعب فرزها أثناء عملية التلقي، لأنّ النص "كنسيج قار من الرموز، يختلف من متلقٍ لآخر، لأن تلقيات النص الواحد تختلف عن بعضها، ولو كانت الذات المتلقية واحدة. وذلك باعتبار أنّ فعل التلقي يخضع لشروط خارجية (المكان، والزمان، ووضعية فعل التواصل) كما يخضع لشروط أخرى داخلية (بيولوجية، وسيكولوجية، وأخرى تتعلق بمعطيات وضعية المستقبل الاجتماعية) وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون هناك تطابق بين النّص الذي يُنتج وبين نفس النص حين يخضع لتلقٍ ما، وذلك نظراً لتباين طرق وظروف عملية التواصل هذه، إضافة إلى اتساع الفارق الزمني، بين نشأة النص، وبين تلقيه، يزيد من الفارق التواصلي، ومن هنا سيكون علينا أن نستبدل تسمية النص "الموضوع الجمالي" باسم "النص الظاهرة". وذلك لأنّ التسمية السابقة تتضمن حكماً مسبقاً يُسلم بأدبية النّص، في حين أنّ أيّ حكم يخصّ أدبيّة نصّ معين - من وجهة نظرية التلقي- يجب أن يكون كنتيجة وليس كنقطة انطلاق.(11)

وما يبرر لجوء جمالية التلقي إلى التخصصات المختلفة هو إعادة ضبط بعض المفاهيم السائدة كالنّص، والشعرية، والأثر، والعمل الأدبي... لأنّ الاقرار بالمقاييس، والمعايير في النقد التقليدي محدّدة سلفاً، وتبقى مهمته إثباتها في الأدب ثانية.

وما دام الأفق عند المتلقي مثار تغيّر، وتبدّل، وتحوّل، فإنّ المعايير تفقد قيمتها الدّغمائية، لأنّ الأفق سرعان ما يعدلها، فيتيح للأساليب، والانزياحات إمكانيات فائقة في التّجدد والتلوّن بين قطّبي: التوفيق، والتخييب. هذا ما يحيلنا على سوسيولوجيا القراءة عند "جاك لنهارت"(12) من خلال تحديده لأنماط القراءة، وأنساقها في البحث الميداني الذي شمل فرنسا، وألمانيا للأثر الواحد.

ويبقى الاعتقاد السائد عند "فولفغانغ ايزر" أن مكمن الصعوبة في دراسة عملية التلقي لا يتمثل في طرفيها "النص والقارئ" بل في الحدث الحاصل بينهما، من تفاعل، وتقاطع لأنه: "من الصعب وصف هذا التّفاعل، لأن النقد الأدبي لا يتوفر إلاّ على الشيء القليل جداً من ناحية الخطوط الموجهة، وبالطبع فإن الشريكين في عملية التواصل أي: النّص، والقارئ أكثر سهولة في التحليل من الحدث الذي يحصل بينهما، ورغم ذلك فهناك ظروف واضحة تسيطر على التفاعل بصفة عامة"(13). ما دام تحقّقُ العمل الأدبي الفعلي ينشأ من تولّد القطب الجمالي الذي يقيمه المتلقي عن القطب الفني الذي ينجزه المؤلّف.

2- نحو جمالية التلقي:

تكشف ظاهرة توالي المذاهب، والمناهج وتعاقبها على الظاهرة الأدبية، تراكب هذه الأخيرة، واتّساع مدارها وغور أعماقها، ما دام كلّ مذهب، يذهب فيها شأواً بعيداً في مقاربته إضافةً، وتوجيهاً دون أن يزعم استنفاد مادتها وبلوغ حقيقتها، مما جعل كل تصوّر مذهبي يحمل في طيّاته حدود أبعاده، ومحدودية أدواته مما يخوّل لغيره من المذاهب، استلام شعلة البحث على أنقاضه ليواصل المشوار معرّياً عورات سلفه، باسطاً بين يديه آفاقه الجديدة وطموحاته القريبة والبعيدة. وكلّما قارب المذهب والمنهج جانباً من جوانب الظاهرة أكدّ -من حيث سعيُه للشمولية- حدود مقاربته فظل التفكير في العمليات التركيبية مطلباً صعب التحقيق، لأن ما تقرّر إنجازه لا يعدّ ركيزة يبنى عليها التركيب لأن المذاهب: "كلّما أشرفت على الجودة أو أدركتها، كشفت عن حدودها، وأفصحت عن حاجتها إلى غيرها من المفاهيم، لما في درس الأدب من تشعّب وعسر"(14).

غير أنّ الجهود المتوالية، بدأت تحاصر الظاهرة الأدبية، بعد تحديد عناصرها، مما يداخل نشأتها من عوامل، وما يؤثر في مؤلفيها، وصياغاتها من مؤثرات(15) وما يخامر متلقيها من أحوال تؤكد أنّ كلّ مقاربة تحتل حيّزاً ضرورياً في إطار الظاهرة تتعدل مفاهيمها بتطور البحث، وتلاقح الحقول، حتى

باتت الظاهرة الأدبية اليوم قاب قوسين أو أدنى من الفتح... إلاّ أنّ نسبية العلم، والمعرفة المتاحة اليوم، توحي بالتحول المستمر والذي ربّما سيكشف عن جوانب أخرى لم يفكر فيها الدّرس الأدبي بعدُ، وهي ذات شأن في معمار الظاهرة ككل.

لم يكن التلقي يلقى الاهتمام الذي يحتلّه اليوم – والذي تتزعمه المدرسة الألمانية– في التصورات القديمة، وإن كانت بعض الإشارات تبرق هنا وهناك، دون أن تجد الاستجابة الكاملة لدى النقاد. وربما بكّرت، وتناولتها الأقلام كملاحظات لآثار الوقع تعود على الصنيع فتعلي من شأنه، ولكنها لا تلفت الانتباه إلى الذي أصدره. وعندما نقرأ اليوم تعليق "الوليد بن المغيرة" على أثر القرآن الكريم في نفسه: (إن له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، وأن أسفله لمغدق، وأنّ أعلاه لمثمر). نستعظم مثل هذا الرّد، لأنه يضعنا أمام أول نصٍّ يكشف عن ناتج الوقع في الذات القارئة. يحمل إلينا وصفاً "فطرياً" عن أثر التفاعل بين النص والقارئ، وإن كان لا يشرح كيفيته. ولكنه تسجيل صادق للوقع، لم يُداخله بعد عارض من عوارض الفكر المُبيّت قبلاً. خاصة إذا علمنا أن "المغيرة" يمثل نموذج القارئ العارف المختصّ، الذي انتدبته قريش لمهمة "مراقبة" النص الجديد، وقد خاطب "أبا الجهل" بذلك قبلاً قائلاً: "فو اللّه ما منكم رجل أعرفَ بالأشعار، منّي ولا أعلمَ برجزه، ولا بقصيده منّيّ، ولا بأشعار الجنّ."(16). ومثل هذا القول يحدّد أفق "الوليد ابن المغيرة"، الذي داخلته خلخلة رهيبة زحزحت اعتقاديته، وشككت ثبوتيته، حتى صار اعتقاده الجديد (أو أفقه الجديد): "واللّه ما يشبه الذي يقول شيئاً منه، واللّه إن لقوله الذي يقول حلاوة"(17).

وإنّنا واجدون عند "عتبة بن ربيعة" الأثر عينه، وقد اختلّ ميزان أفقه، وحدث فيه ما خوّل له أن ينصح قريشاً بتخلية السّبيل أمام النبي الكريم –صلى اللّه عليه وسلم– ونصّه الجديد لأن الذي يراه فيه إمكانيات جديدة لمستقبل قريش عامة على جميع الأصعدة، إذ هو يقول لهم: "ورائي.. أنّي سمعت قولاً، واللّه ما سمعت مثله قط، واللّه ما هو بالشعر، ولا بالسحر، ولا بالكهانة... يا معشر قريش أطيعوني، وخلّوا بين الرّجل وبين ما هو فيه، فاعتزلوه، فو اللّه ليكونن لقوله الذي سمعت نبأ، فإنْ نصبه العرب كفيتموه بغيركم، وإن يظهر على العرب فمُلكه مُلككم، وعزّه عزكم، وكنتم أسودَ الناس به... قالوا سحرك واللّه يا "أبا الوليد"(18).

إنّ توفّر لدينا التعبير عن ناتج التلقي في أشكال "فطرية" صادقة لدى "ابن المغيرة" أو تلبست ببعض النظرة الاستراتيجية لدى "عتبة بن ربيعة". فإنّ التعبير

عن خاصية الحدث، وكيفية تشكّله تظل غائبة في الموروث العربي، حتى وإن تفطّن لها "أهل الإعجاز" وأدركوا خطورتها، ولكنهم جانبوها حين أعلنوا: "أنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة"(19) أو كما جاء على لسان "ابن رشيق" في عُمدته كاشفاً عن تقاصر تعليل الحدث الانفعالي لدى التلقي حين يقول: "سمعت بعض الحُذّاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة. إنما هو شيء يقع في النفس عند المميّز كالفرند في السيف، والملاحة في الوجه"(20).

وتزخر كتب الإعجاز بنصوص تشرح ناتج الواقع عند القارئ العادي، والمختصّ واصفة جملة الأعراض المرتسمة في النفس والمظهر، ملتمسة كيفيات حدوثها من ظاهرة الإعجاز دون تخطيها إلى تفكيك العملية ذاتها... إلاّ أن الدّهشة تنتابنا ونحن نستبدل بعض المصطلحات -مما ألفناه اليوم- حتى تقفز أمامه النصوص وقد تبدّت حداثتها، وسبقها، مما يجعلنا نجزم بأنّ أهل الإعجاز أدركوا مفاهيم "الأفق السابق" و "ناتج الوقع" و "تشكّل الأفق الجديد" و "تجاوز المعايير" وكلّها مفاهيم تقوم عليها جمالية التلقي اليوم.

إن وقفة مع "الرّماني" -على سبيل المثال لا الحصر- عند حديثه عن أوجه الإعجاز السبعة، ومن خلال استعراضه للوجه السادس منها، يؤكد ما ذهبنا إليه حيث يقول: أمّا نقض العادة: فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة ومنها الشعر، ومنها السّجع، ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث. فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة"(21).

فالعادة تمثل الأفق السابق، السائد لدى طبقات المتلقين بمعاييرها، وقيمها الجمالية، والفنية، ونقضها يمثل ناتج الوقع الذي أحدث فيها خلخلة، وتحويراً، وتبديلاً، بل تخييباً، وأحلّ محلّها شيئاً جديداً، صرف الناس عنها إليه. إذ نقض العادة انزياح عن المألوف إلى جديد يتأسس على قيم جديدة، لها من القوّة والأثر ما يجعلها مهيمنةً، لتغدو معياراً للتفاضل، ومقياساً للجودة. وحديث "الرّماني" في نقض العادة لم ينشأ لديه إلاّ من خلال قراءته للاعترافات المذكورة آنفاً عند "الوليد بن المغيرة"، و "عتبة بن ربيعة" وغيره من فصحاء العرب الذين أعلنوا عن ارتجاج الأفق السائد، وجدارة الأفق الجديد.

وربما ساعدت القراءة المختصة للموروث العربي -في حقلي الإعجاز خاصة، والنقدي عامة على تجلية هذه النصوص، وإعادة صياغتها بما يناسب حداثة الطرح الجديد، خاصة وأنها تتناول المسألة من أبعادها الثلاثة: ما قبل

التلقي، والتلقي، وما بعد التلقي، ما دام النص القرآني قد رسم معالم التلقي، وآثارها النفسية، والفزيولوجية لحظة التلقي: "وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرّسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا أنه الحق"(22) الأمر الذي حدا "بالخطّابي" مثلاً إلى اعتبار مثل هذا الوقع وجهاً من وجوه الإعجاز إذ يقول: "قلت في إعجاز القرآن وجهاً آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلاّ الشاذّ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب، وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً، ولا منثوراً إذا قرع السمع خلص إلى القلب من اللذّة والحلاوة في الحال، ومن الرّوعة، والمهابة في أخرى، ما يخلص منه إليه، تستبشر منه النفوس، وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظّها منه عادت مرتاحة وقد عراها الوجيب، والقلق، وتغشاها الخوف، والفرق، تقشعر منه الجلود، وتنزعج له القلوب، يحول بين النفس، وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها"(23). وقراءة جديدة لعبارة "يحول بين النفس وبين مضمراتها، وعقائدها الراسخة فيها" يحيلنا على "نقض العادة" وعلى "الأفق السابق" أي ما قبل التلقي..

إن في حديث "الخَطابي"- المستوحى من النص القرآني: "اللّه نزّل أحسن الحديث كتاباً متشابهاً مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله"(24) كشف عن التغيرات الباطنية، والفيزيولوجية التي تنتاب المتلقي أثناء عملية التلقي، وبعدها.

وإذا كان "ياوس" و "ايزر" و "جريم" يُقرون صعوبة، بل تعذر تفسير ميكانزمات "التحول". فمن باب الجحود بالموروث وسْمه بالتقصير لأن: "أيّة مقارنة بين موروثنا الفكري ونتاج التفكير المعاصر تعدّ جحوداً باستقلالية هذا الموروث في وجوده وقيمته"(25).

إن استثمار النص التراثي في قراءة -جادّة- للتلقي قد يكشف عن معطيات أخرى أكثر حداثة من الصّخب المثار حول "أسطورة القارئ" اليوم، والتفاتنا إلى الغرب يسمنا بميسم التبعية العمياء، ما دامت هناك نصوص تضارع ما جادت به قرائح الآخر، بل تتعداها في أحايين كثيرة...

2- من سلطة المعيار إلى التلّقي:

لقد ظلّت الدراسات الغربية -حتى نهاية القرن التاسع عشر- تعتقد أنّ وظيفة الناقد (القارئ الممتاز) هي التوسط بين الآثار الفنية والجمهور، فهو الذي يقرأ لها، ويدلّها على مواطن الجمال، والجودة فيها، فيستأثر بالأذواق ويوجهها

بحسب ذوقه، ورؤيته الخاصة، ومن خلال إخلاصه إلى جملة المعايير السائدة، وتلك مهمة تتلخص في الرجوع القهقرى إلى مرجعية الأثر الأدبي، واستنطاقها، وردّ النص -عن طريق التأويل- إليها.

إذ تبدو العملية الآن -في ضوء المعايير والأعراف- حركة دائرية لا تتقدم إلى الأمام بقدر ما تدور حول نفسها، مكررة إنتاج ما أنتج في صور، وأشكال مختلفة تتراوح مكانها. ما دامت النصوص الأدبية عامة: "هي ردّ فعل لوضعية معاصرة لها، كما أنّها تلفت الانتباه إلى قضايا تقيّدها المعايير وإن لم تجد لها حلاً"(26). وارتداد الناقد إلى مرجعيات النصوص، يحفّزه الاعتقاد السائد آنذاك، بأنّ الأدب قادر على حل مشكلات العصر، ومنه ترتبت قيمة الناقد في القرن التاسع عشر، ما دامت الأنظمة الدينية، والاجتماعية، والعملية عاجزة عن حل تناقضاته ومشاكله. وربما قاد هذا الفهم "كارلايل" في محاضرته "عبادة البطل" سنة 1840 إلى الاحتفال بدور الأديب، ورفعه فوق سائر الأنظمة التي كانت تدّعي لنفسها الصلاحية الكونية، فهو يقول: "يشكّل الأدباء كهنوتاً أدبياً يستمر من عصر إلى آخر، يعلّم الناس أن الإله ما يزال موجوداً في حياتهم، وأن كلّ المظاهر: أي ما نراه في العالم ليس إلاّ حلّةً للفكر للفكرة الإلهية حول العالم لما يوجد في الباطن، وهكذا نجد لكل رجل أدب حقيقي نوعاً من القداسة، سواء اعترف به العالم أم لا. فهو النور الذي يستنير به العالم، وراهب يوجه العالم، مثله في ذلك مثل عماد النار المقدسة. وهي في حجّتها القائمة عبر خراب الزمان"(27).

إنّ مفهوم "الكهنوت" يسبغ على الأديب/ الناقد معاني الوساطة بين مصدر علوي والعامة من الناس، وموقفه ذاك يعفيهم من عناء القراءة، والبحث. ما دام الأديب يضطلع بالحقيقة، يجلّيها، ويقدمها سائغة لهم. فهم يتلقونها جاهزة من مصدرها "القدّسي" تحمل إليهم ما عجزت أفهامهم عن إدراكه وتذوّقه. وقد يغدو الفعل القرائي الذي يقومون به مجرّد استهلاك آلي للناتج.

إنّ استكانة الجمهور أمام ما يطرحه هذا الفهم، يلبس الناقد، والأديب سلطة إلزامية تجبر العامة على الرضوخ إلى ما تقرّر وتحدّد. فتكتسب المعايير -من وراء ذلك- سلطة أقوى وأشد، وتمدّ هيمنتها في اتجاهين، باتجاه الكتّاب وهم يجتهدون في اكتساب مواقف القداسة، وباتجاه القرّاء وهم يستكينون إلى الآثار الأدبية. وليس غريباً بعد هذا أن نجد جلّ الدارسين -عندنا- يتهيّبون نقد شخصيات اتشحت بهذه السلطة أو تلك، حتى وإن كان فهمها الذي طرحته في

حقل الأدب، والنقد، مشروطاً بحدود الثقافة، والعصر، والبيئة، والتّوجه. لأن ما يثير الدهشة حقاً أنّ النقد اليوم -حسب "ايزر" - لا يزال مستمراً في تقليص النص إلى معناه المرجعي، رغم أنّ هذه المقاربة كانت دائماً مناط تساؤل حتى نهاية القرن التاسع عشر(28) ما دام التأويل الذي يطرحه ذلك الناقد لا يضيف إلاّ معنى آخر للمعنى الحرفي للنص. أو يعود به إلى مصدره الأول، وتلك الطريقة كشفت عن عقم أداتها وقلّة فاعليتها. لأنّ المعنى كما يُفهم اليوم ليس معطى حرفياً يحمله النص، وإنّما صورة تُشكّل أثناء التقاء النص بالقارئ، فلا تكون بالضرورة شيئاً يحمله النّص، بل يشارك في بنائه فقط، ومن هنا غدا التأويل عملية "حفر" في البناء القائم لهدمه وبلوغ النّص التّحتي الذي تشكّله الفراغات وتملأ آفاقه. والفراغ الذي كان يرتطم به الناقد القديم وينزعج منه. أضحى بنية نموذجية في التأويل الحديث لأنّه ديناميكية. تنضاف إلى النص، فتساعده على خلق شيء آخر غيره، أو ما يمكن تسميته اليوم بنّص القارئ. إلاّ أنّ هذا الأخير لا يمكن التّسليم به كمعطى قار، بل لا بد من الاحتراز إزاءه، لأنّه سرعان ما يتحوّل إلى نّص آخر، إذا غيّرت الذات القارئة نمط القراءة ونسقها، ووضعيتها، وزمنها. لأنّ الشرح والتفسير إنّما هما تحجيم لمعنى قائم في النّص من خلال حرفيته، أمّا بناء المعنى -بحسب ما يقتضيه فعل المشاركة- فهو خلق، قد يلامس النّص، ويتوافق معه، وقد يشتطّ بعيداً عنه ما دام كلّ مكتوب ليس مقصوداً لذاته. إذ باستطاعة النّص أن يعرض صورة عادية جداً لمظهر من مظاهر الحياة، ولا يحمل أدنى إشارة نقدية لجذورها المفضية إليها، ولا إلى المنظومات التي ساعدت على خلقها، ويكون النص سرداً وصفياً لا غير بريئاً من تهمة الإثارة أو التحريض، ولكن بمجرد حفر بناه تتكشف الثورة، والنقد، والاتهامات، وتتشابك الوضعيات، فإذا النّص يضجّ بالحرارة بعدما كان هادئاً وبالنقد بعدما كان مسالماً.

فإذا قرأنا -على سبيل المثال- نص "برنارد لالان"(28) "لابد من كسب العيش" والذي يصف فيه "دونيز" التي بدأت حياتها العملية سنة 1975 في وسط يعشعش فيه الرّوتين: لقد ساقها نظام الدراسة إلى الباكالوريا قسراً ففشلت مرتين وكرّرت ثلاثة أقسام، ثم جاء التكوين، ثمّ الشغل... أدركنا حقيقة ما وراء النّص، أو ما أسماه "ايزر" بالنص التّحتي...

"أفعل هذا سائر الوقت... ليست لي رغبة في الصعود... هكذا يروق لي... لماذا؟ صمت... إنّه عمل بسيط لا نحتاج كثيراً للتفكير، ولهذا السبب عندما أكون

وحيدة أشَغل المذياع، ولا أفكر أبداً.. الحادية عشر ليلاً... تضغط "دونيز" على زر وتوقف صخب المنوعات، وتنام من دون أحلام، ستعود في الساعة السابعة صباحاً إلى ثقب بطاقات الضمان العائلي.. في حدود الشهر المقبل تبلغ "دونيز" الثانية والعشرين من عمرها... ماهية 1600 فرنك الشهرية تسدّد لها الغرفة، والطعام، والباقي يذهب لبرامج التوفير من أجل السكن... خجولة... منطوية، تطل حديقتها السريّة على صحراء.. تعلن وكأنها تعترف: لم أقرأ شيئاً منذ أربعة سنين.. لا شيء يهمني.. لم ألتق بأحد.. نعم هذا محزن.. لكن قليلاً، لا.. لا أشعر بالضجر..."

يبدو النّص على بساطته، لا يثير شيئاً ذا بال. اللّهم إلاّ وصف حالة عادية، من بين جملة من الحالات، ربّما تكون أكثر تعقيداً وإشكالية، وذلك ما يحمله النّص في مستواه الخطي القار. وكلّ شرح، أو تفسير، لن يضيف إليه جديداً، بل سيعريّ.. بساطته، ويجعله لا يرقى إلى أسباب الفن ومعاييره، ما دامت هناك نصوص تتناول ظاهرة الروتين بعمق أكثر، ولكن الملفت حقاً في الفعل التأويلي -كما تسعى القراءة إرساءه- لا يبحث عن المعنى في النّص، بل يتوخاه في الموقع الافتراضي الذي يرسم نقطة تقاطع النص والقارئ، ويتولد فيها كذلك النص الجديد.

إن نصّ "برنارد لالان":

- ***لا يتّهم المنظومة التعليمية.***
- ***لا يناقش نظام الشغل والتشغيل.***
- ***لا ينتقد طبيعة المجتمع الذي تحيا فيه دونيز.***
- ***لا يلتفت إلى الأسرة وأدوارها.***
- ***لا يتأسف لحالة شخصية.***
- ***لا يرثي لوضعية اجتماعية.***
- ***لا يتّهم أحداً.***
- ***لا يحرض على ثورة.(30)***

إن جملة هذه الملاحظات تفرض علينا الاعتقاد بأن المعنى، لا بد وأن يكون خارج النّص فيما أسماه النقد الحديث "باللاّمقول"، الذي يفرض علينا اعتبار النّص الجديد علامة دالة إما سلباً أو إيجاباً، يتحاماها التأويل لسد فراغهما، وإنشاء النص الجديد على أنقاضها. عندها سندرك أن نصّ "برنارد لالان" يتهم

المنظومة التعليمية: من خلال الحالة التي آلت إليها دونيز، ومن عزوفها على القراءة كلّ هذه المدّة، ويتهم نظام الشغل الذي سلبها فاعلية التفكير، وأحالها إلى آلة خالية من كل حياة، ويفضح نظام العزوبة، وكأن العمل بالنسبة "لدونيز" هو توفير مسكن لأيامها الأخيرة خوفاً من أن يرمى بها في الشارع... إنّه يتهم نظام الحياة كما هو سائد في المجتمع الفرنسي، وتلاشي الأسرة، وانعزال الناس في شقق يأوون إليها ليلاً، لا تعمرها إلا الوحدة، ولا يسكنها إلاّ الوهم، والضجر.. حتى الضجر لم يعد له طعمه الذي كان.. فقد أضحى شيئاً مألوفاً.. لازمة من لوازم الغرفة.. وأخيراً إنّ النصّ يتهم كل الناس: الساسة، المفكرون، المربون ويحرّض كل الناس على الثورة...

إنّ مثل هذا النص، لو عرض في فترة سابقة -(القرن 19) ومطلع (القرن 20)- لتحاماه النقاد، ووسموا صاحبه بالجهل والرداءة، وصرفوا الناس عنه، لأنّ قصارى النقد - آنذاك- لم يكن إلاّ ليشرح الكائن، ويضخمه، ويشير إلى مرجعياته، وإنّ أول أمور فيه أخرجها إلى بعض الشروح الاجتماعية والنفسية.. أمّا ما يعتقد اليوم، فإنّ سبل التواصل تنهج طرائق متعددة للقول، لا ترى لزوم حمل المعنى جاهزاً للقارئ، ولا تتحمّل مسؤوليته كاملةً، بل تفسح صدرها لمشاركة بناءة، ينفتح النص خلالها إلى شعب تتعدّد مستوياتها بتعدّد القراء من جهة، وبدرجة عمق التلقي من جهات أخرى...

وفي هذا الصّدد تتهجم "سوزان سونتاج" تهجماً واضحاً على التفسير التقليدي للأعمال الأدبية إذ تقول: "إنّ الأسلوب القديم في التأويل -رغم احترامه النص- كان يضيف معنى آخر للمعنى الحرفي للنص، أما الأسلوب الحديث للتأويل فإنه يحفر... وأثناء الحفر يحطّم، يحفر هذا التأويل وراء النّص ليصل إلى النص التحتي (Subtext) الذي هو النص الحقيقي... فللفهم لا بد من إعادة شرح الظاهرة للعثور على مقابل لها.. وهكذا فإنّ التأويل ليس قيمة مطلقة كما يعتقد كثير من الناس، ولا بادرة ذهنية تنتمي إلى مملكة القدرات الخالدة، بل يجب تقييم التأويل في إطار نظرة تاريخية للوعي البشري"(31).

واعتبار التأويل مشاركة بناءة، يدفع بالدرس النقدي خطوات نحو جمالية التلقي في تجاوزه النص الحرفي إلى النص الحقيقي "الغائب" قبل فعل التأويل، والذي يرشّح النص لعطاءات متكررة، ما دام التأويل قيمة نسبية تخضع لعوامل مختلفة من ذات قارئة لأخرى. فالنص كما يفهمه "فريكر وكورفيك"[1]: "يمثل

---

[1] فريكر (شخصية الناقد الشاب) كورفيك (صديقه) في رواية "هنري جيمس" (الصورة في السجادة)

نموذجاً، أو مؤشراً منسقاً يوجه خيال القارئ، مما يجعل المعنى لا يفهم إلاّ كصورة تعوّض عما يبيّنه نموذج النص، ولا يذكره، وهذه العملية من الملء للفراغات شرط أساسي للتواصل"(32).

ويبدو أنّ الاهتمام الماركسي بالجمهور في نظرته للعمل الأدبي، قد أفسح مجالاً معتبراً للتواصل بين الأثر الأدبيّ، والمتلقي في إطار الوظيفة الأدبيّة، والالتزام بالفكرة المقررة سلفاً في كل عمل ثوري يريد أن يوجّه المجتمع نحو آفاق التكوين الاشتراكي. إذ أضحى الهدف الأساسي في كل محاولة هو: تمكين الطرح الماركسي للمجتمع المتصور في منظومته الفكرية. غير أنّ حظ القارئ ظلّ ضئيلاً بالمقارنة مع الفكرة الإديولوجية والدعاية لها. فاختزلت زوايا النظر في حدود الكاتب، والعمل الأدبيّ، والصيرورة التاريخية.

ذلك ما اعتبره "ياوس" اضطهاداً للقراء، ما دام تاريخ الأدب لزمن طويل تاريخاً للمؤلّفين والمؤلفات: "لقد تناسى من اعتبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارئ، أو السامع، أو الشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث عن الوظيفة التاريخية للمتلقي، رغم ما بدا من ضرورتها على الدوام. ذلك أنّ الأدب والفن، لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلاّ بواسطة تجربة أولائك الذين يتلقون المؤلفات، ويتمتعون بها، ويقوّمونها، ومن ثمّ يعترفون بها، أو يرفضونها، يختارونها، أو يهملونها، فيبنون تبعاً لذلك تقاليد، بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا –من جهتهم– بالدور النشيط المتمثل في الاستجابة لتقاليد ما، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة"(33).

والتاريخ الحقيقي للأدب –حسب "ياوس"– هو تاريخ التلقيات وردود أفعالها على الدوام، إذ تكمن فيها القيمة الحقيقية لكل إنشاء بعد مروره على المحكّ: محكُّ التلقي وتوليد لقيم جديدة، ستضحي معايير انطلاق نحو آفاق إبداعية أخرى، أما دوران تاريخ الأدب بين المؤلِّف والمؤلَّف فلا يزيد إلاّ من سلطة المعيار وتحجّره، وربّما أتاح المجال واسعاً لسلطات أخرى للتحكّم فيه، كالتوجه الإديولوجي، والسياسي، والتكويني، وغيره. أمّا ما ينتاب المتلقي من مواقف تجاه الأثر فلا سبيل إلى رصدها من جهة ولا رغبة في استثمارها من جهة أخرى، حتى وإن ارتسمت في شكل ردود، ونقود متفرقة هنا وهناك، أو حفل بها النقد الصحافي، الذي كثيراً ما فسح صدره لردود القراء، ومواقفهم، غير أنّه لا يرقى إلى درجة النقد الدغماتي المقنن الذي لم يستفد من إشارة "أرسطو" إلى التطهير، ولا من دعوة "كانط" في إطار الفن عامة وبُرَهِ تلقيّه.

4- المعرفة ومستويات التلقي:

تميّز النظرية "الجشطالتية" بين نوعين من المعرفة: المعرفة الحدسية، والمعرفة الذهنية، فالمعرفة الحدسية، تمثل اللقاء المباشر بالموضوع، وتجعل للحواس أولوية المبادرة في تلقي ما ينبعث عنه من أشكال، وألوان، ورموز، وأبعاد، تلمّ بها في أنساق مترابطة يحيط بها البصر، أو السمع مثلاً، حتى تتجمّع في مظهر كلّي، يتيح للمتلقي إنشاء تصور شامل عن الموضوع. ويمثل لها "رودولف إرنهايم" بتأمل اللوحة التشكيلية قائلاً: "كما يحدث مثلاً عندما يحاول شخص ما فهم لوحة تشكيلية، إنّه يحيط بصرياً بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة، ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة، من أشكال، وألوان، وعلاقات مختلفة، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها بعض، بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلّي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللّوحة المختلفة، ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، والشعر"(34).

والمعرفة الحدسية -من هذه الرواية- تمثل القراءة البصرية للمنظور، وتبحث من خلال التشاكلات، والتنافرات عن شبكة العلاقات المتداخلة بين وحداته وأجزائه، حتى يتبدى أمامها النسيج في أطواله وأعراضه، يحتلّ كلّ جزء مكانه في هندسة المعنى "الشكلي" الذي سيفضي حتماً إلى هندسة المعنى على مستوى الفكرة الكامنة وراءه.

والمعرفة الحدسية -وإن اقتصرت على المشاهَد، والمسموع بفضل أدواتها- فإنّها تتعزز دائماً بالمعرفة الذهنية التي ستتصبّ لاحقاً على سدّ الثغرات، والفجوات، وتعليل الانقسامات، وتأويل العناصر المتدابرة في اللاّ تشاكل، لتردّها إلى أوضاع تقبل التجانس -مجازاً- في إطار المشهد الكلّي. لأنّ من خواصّها: "تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصره الجزئية، وبعد ذلك تفحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر، وتدمجها من جديد في وحدة كليّة".(35)

وتجاوز المعرفتين جنباً إلى جنب، يفسّر كثيراً من حقائق التلقي في الحقل الأدبي، كون المكتوب شكلاً "مُهَنْدَساً" تنصّب فيه عبقريات الإبداع في إخراجه، صورة قابلة للقراءة. يتوزع على بياض الصفحة في أسطر تطول وتقصر، تدّق وتظهر، أو تشبّع بعلامات ترقيمية مختلفة، أو تُترك غفلاً، أو يغزوها البياض من أطرافها، ويتخلّلها بين عباراتها... وتلك تقنية لم يكن النقد التقليدي يعبأ بها

قبلاً، وقد تترك لمصفّف الحروف يعبث بها كما يشاء. ولمّا غدت الفنون تتثاقف، وتنفتح على بعضها بعض، وتتداخل، وتستعير تقنيات بعضها بعض، أضحى أمر الشكل المشحون بالدلالة أمراً خطيراً لا يستهان بقيمته كآلية من آليات إنتاج المعنى.

والمعرفة الحدسية تجنّد لهذا الغرض منافذ التلقي كلّها: من لمس، وبصر، وسمع، وتلقي أوليّ، حتى تدرك المنظور في أبعاده جملة، ثم تدنو لتميز الأجزاء عن بعضها بعض. إلاّ أن الفصل بين المعرفة الحدسية، والمعرفة الذهنية، أثناء عملية التلقي إجراء مردود لتمازجها أثناء الفعل، وذلك لمصاحبة الذهن للحدس حتى أثناء عملية التلمّس الأولية، وقد يتوّج هذا النشاط بمعرفة أرقى وأشمل، تتخطّى حدود الأثر فترصد فيه الكائن، والممكن، ونعني بها المعرفة الإبستمولوجية، وهي أرقى أنواع المعرفة: "لأنها تتأمل مستويات المعرفة، وتحاول أن تتعرف على الفروق الموجودة بينها، وكذا الأبعاد المستقبلية للتأمل في الظواهر الإبداعية"(36).

وإذا رُحنا نقابل بين مستويات المعرفة، ومستويات القراءة على خطى "حميد لحميداني" يتبيّن لنا الجدول التالي:(37).

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
– المعرفة الحدسية	– القراءة الحدسية	– التذوق، المتعة.
– المعرفة الإديولوجية	– القراءة الإديولوجية	– المنفعة.
– المعرفة الذهنية	– القراءة المعرفية	– التحليل
– المعرفة الإبستمولوجية	القراءة المنهاجية	– التأمل المقارن إدراك الأبعاد

يعلق "حميد احميداني" على هذا الجدول بقوله: "ولا ينبغي الاعتقاد بأن هذه القراءات جزر متباعدة، بحيث لا يمكن أن تلتقي أو تتداخل فيما بينها، فالقراءة المعرفية قد لا تستغني عن القراءة الحدسية، ولكن حدس الناقد ليس في مستوى حدس القارئ العادي أو حدس دارس الأدب المتهيّب من المناهج، ومن كل معرفة منظمة، هناك إذن إلتقاء ممكن بين جميع المستويات، وإن كان التمييز بينها تفرضه هيمنة إحداها في كل مستويات تلقي النص الأدبي"(38).

بيد أنّ الانتقال من المستوى الحدسي، إلى المستوى المعرفي يشكّل خطاً تصاعدياً في منحنى التطور الذي تشهده كل معرفة، بغض النظر عن المعرفة الإديولوجية التي تجتهد في قصر المعنى على هدف مسطور قبلاً، تتولى القراءة

الإديولوجية تذليل التأويل إليه، لأن غايتها -وإن نعتت بالمنفعة- فهي غاية مبيتة تؤطرها مخططات الفكر الإديولوجي الصادرة عنه. وليس غريباً بعد ذلك أن تظل القراءة المعرفية هي الأخرى مشدودة إلى المبادئ المشكلة لحيثيات ذلك الفكر، فتعود إليه ولكن فعل التحليل يجرّها نحو الموضوعية والعلمية، كما هو الشأن بالنسبة للقراءة الإبستمولوجية التي تسعى إلى رصد الكائن فيما تحيط به من حقل، وإلى الممكن المستكين في حنايا ذلك الكائن، والذي يتوثّب لإنشاء أنماط أخرى من الأشكال والمضامين.

ربما تكون هذه الصورة التي رسمناها لمنحنى التطور في مستويات القراءة مقروناً بالمعرفة واضحاً من الوجهة النظرية العامة. غير أن رصدها في إطار الفعل القرائي والتلقي، يحتم خلق خانة إضافية في جدول "حميد احميداني" تضم مستويات القراء. حتى نتبيّن درجات المتعة الناشئة في المستوى الحدسي، ودرجات المنفعة في مستوى الإديولوجي، وقيمة التحليل وعمقه في المستوى المعرفي والإبستمولوجي، ما دام كلّ لقاء بين مستوى القارئ ومستوى المعرفة تحدّده درجة الوعي، والإدراك، ومشاركة المتلقي، ووضعيات ذلك التلقي وأشراطه، إذ: "ليست القراءة معطى تجريدياً عاماً، يمكن الحديث عنه كفاعلية واحدة منسجمة في كل زمان ومكان ولدى كل الأشخاص. فلا بدّ من مراعاة مستويات القراء ومستويات معارفهم وخبراتهم. والقراءة بهذا المعنى أيضاً تفاعل دينامي بين معطيات النص، والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله"(39).

وإن كنا قد ألفنا الانعطاف إلى الموروث في ثنايا بحثنا لإحقاق حق أو لتأكيد فكرة فإنّنا نلمس للمعرفة الذهنية مكانة بارزة عند "عبد القاهر الجرجاني" في حديثه عن عمق التحليل والكشف عن كوامن الفكرة وراء الظاهر. فالتمثيل عنده يقتضي مشاركة القارئ لبنائه وإقامة صرح المعنى من خلاله، لأنه من دون ذلك يبقى التمثيل بعيداً شارداً غير مدرك، وفيه تتفاوت مستويات المتلقين إذ أنّ: "ما طريقه التأويل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب مأخذه... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمّل، ومنه ما يدقّ ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة"(40). ثم يستعرض جملة من التمثيلات لا ينالها إلا من أوتي ذهناً ونظراً يرتفع به عن طبقة العامة.

وحديث "الجرجاني" عن التفاضل بين مستويات القراءة، ينبع من إدراكه لمستويات المعرفة التي يتمتع بها كل مستوى، فمن كان حظّه الظاهر قنع به

ووقف عنده، ومن كان حظه فضلة فكر وتأمل ورويّة حاور الغامض وخالطه، ونقّب فيه حتى يصل إلى خباياه. ومن هنا تتقرّر عنده مستويات القراءة كناتج لعطاءات كل مستوى. فيكون النص مفتوحاً على الكل يقبل عن هذا وذاك. ويعلق "محمد مشبال" على حديث "عبد القاهر" في الكناية قائلاً: "فالكناية صورة لا تتشكل إلاّ بعملية ذهنية يقوم بها المتلقي مستعيناً بالسياق الثقافي العام الذي تنتمي إليه هذه الصورة. هذا الاستدلال وهذا التأويل لا يكونان إلاّ مع ما طريقه "المعقول" دون "اللفظ" مثل الاستعارة والتمثيل والكناية. فالصورة تملك معناها الأول بمقتضى الوضع اللغوي ولكنّها تختلق معنى آخر يظل في حاجة إلى الاستكشاف والتحديد، وهو ما تناط مهمته بالتلقي، هذه إذن إحدى سمات القراءة في النصوص الجمالية"(41).

5. التلقي والتأثير:

إنّ البحث عن التلقي في الدرس النقدي التقليدي، ينتهي عند إشارات بسيطة لا تشكل قاعدة يمكن أن نرسي عليها تصوراً واضحاً لهذا الطرف من المعادلة خاصة وأنّ تاريخ الأدب ظلّ مقصوراً على المؤلّفين والمؤلّفات دون أن يأخذ في اعتباره وقعها في الجمهور القارئ، الشيء الذي أسدل ستاراً على القارئ من جهة وعلى الوقع الناتج لديه أثناء وبعد الفعل القرائي من جهة أخرى. رغم أنّ البحوث الاجتماعية في تفرعاتها المختلفة أخذت تلامس أطراف المشكلة بعد اقترانها بفروع علم النفس. ولم تقدّم المقاربة السوسيولوجية إلاّ وجهاً من وجوه التأثير الاجتماعي للآثار في إطار شبكة التواصل الفني عموماً، وهي تفكك شبكة التواصل القائمة على ثلاثية: الكاتب، الناشر، القارئ. وما يسجّل لسوسيولوجيا الأدب هو التفاتها إلى شبكة القنوات القائمة بين الأطراف الثلاثة تأثراً وتأثيراً، فلم يكن رصدها للوقع إلاّ من زاوية استثماره: إمكانية محفّزة للكاتب والناشر على المضي في طريق ما. أما بلوغ المنحى الجمالي فيه فلم يكن أبداً من مشاغلها الأساسية، حتى وإن استفادت منه في تدعيم بعض وجهات نظرها.

لذا يعتبر "راينر فارنينغ" جمالية "ياوس"، تأسيساً جديداً من وجهة تاريخية وتجاوزاً نوعياً للتلقي التقليدي الذي يكرس المعايير السائدة المتحكمة في الإنتاج الأدبي، وفي تلقيه على حدّ سواء، لأن التلقي عند "ياوس" يزعزع تلك القواعد ويسلبها سلطتها، ويجعلها في قبضة القارئ تتأرجح بين موقفين: ما قبل التلقي وما بعده، فتنفتح على التجدد والتبدل وتكسب الآثار إمكانية إقامة مقاييس جديدة

لا تتسم بالثبات بقدر ما تتّشح بالنسبية كإمكانيات التخطي والتجاوز.

لم ينشأ الاعتقاد عند "ياوس"، من نظرة ضيقة، بل من ثقافة واسعة، تعززها المعرفة الفيلولوجية التي عرفت بها المدارس الألمانية المتّتبعة لتاريخ اللغة وآدابها من أصولها إلى الوقت الراهن، والمعاشرة الحميمة للأداب، وقد اتسمت طريقته في التأليف منحى حوارياً لا يسلم بالوجود بل يجادل في أنساق مفتوحة على الآخرين للاستفادة، وقد يمتد حواره إلى ذاته، فيأخذ ويعدل ويحور مستنداً إلى مرجعية فلسفية أخذت على عاتقها مراجع الأسس المعرفية، وفي مقدمتها الفينومينولوجيا كما رسمها "هوسرل" و "إنكاردن" و "ريكور" والهيجلية والماركسية من خلال "بنجمين" و "لوكاتش" و "غولدمان" و "أدورنو" و "هبرماس" والشكلانية: مدرسة براغ من خلال "موكاروفسكي" و "فوديكا" وبنيوية "لفي شتراوس" و "بارت" والنقد الجديد.(42).

لقد شكلت مرجعية "ياوس" خلفية فكرية ثرية مكنته من مراجعة المواقف الأدبية فيما حققته في سيرورتها، وفي الإمكانيات الكامنة وراءها، إنّ هي راجعت نفسها، ونسقت بين تخصصاتها، وما دامت الفينومينولوجيا تفحص الأسس، والماركسية تراقب الواقع، والبنيويات تصف أشكال الفن، فإنّ الحقول تتاخم وتفضي إلى بعضها بعض. وعندها يمكن تدارك الفائت في كلّ منها. هذه المرجعية التي انبثق عنها فهم "ياوس" للتلقي، ومنها كانت مطالبته بكتابة تاريخ للتلقي، يضارع تاريخ الأدب ويكمّله، ما دام وجوب الأدب لا يتحقق فعلياً إلاّ من خلال القراءة. فالحديث عنه بعيداً عن شرط تحققه، يجعله ضرباً من التاريخ الناقص الذي بدا وكأنه فقد فاعليته وجاذبيته.

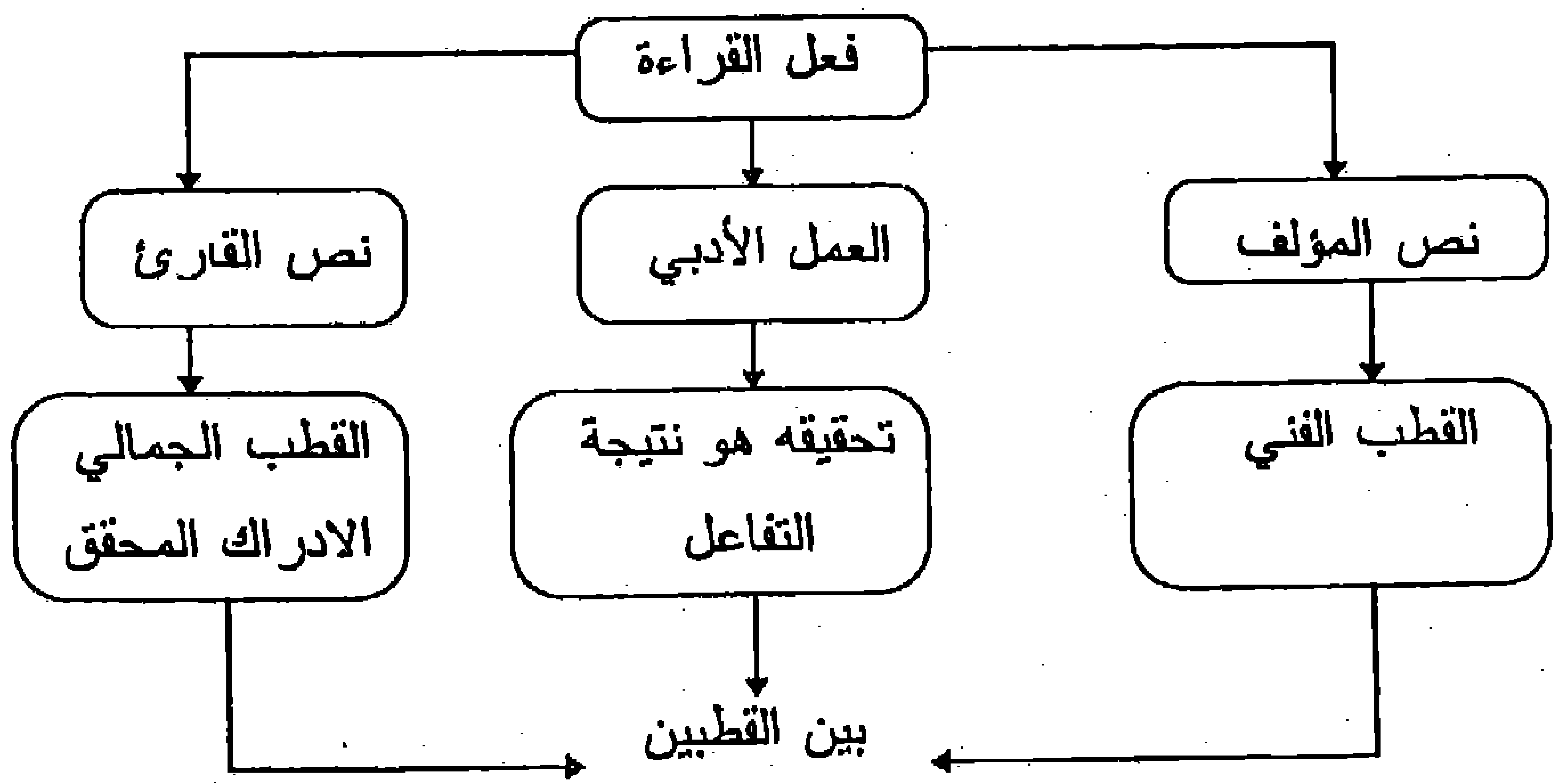
وأعمال "ياوس" تدعو: "إلى تحويل نقطة الارتكاز في الاهتمام التاريخي، فتجديد موضوعات جديدة وتحمّل مسؤولية متزايدة، يجد التاريخ نفسه مؤهلاً لرفع تحدّ خصب في وجه "النظرية الأدبية". تحدّ لا يتّجه تأثيره إلى التشكيك في مشروعية "النظرية الأدبية" بل إلى دعوتها إلى إعادة الاضطلاع بالبعد التاريخي للّغة والتأليف الأدبي، وذلك بعد سنوات بدا فيها وكأنّ المقاربة البنيوية قد ضمنت ضرورة التخلّي عن البعد الزّمني"(43).

ومن جملة هذه المرتكزات تظهر قيمة السؤال الذي يطرحه "ياوس" كيف نجعل القارئ موضوعاً لدراسة ملموسة وموضوعية؟ إذا اقتنعنا أن القارئ هو الذي يقبل أو يرفض أو يعارض مؤلفاً ما. سواء قام بذلك كلّه مرّة واحدة أو بكل دور على حدة(44).

وكان على هذه الدراسة أن تتأطر بجملة من المفاهيم، تسهّل تفكيك عملية التلقي وإدراك عناصرها الفاعلة. تعهّدها "ياوس" بالإثراء والإضافة، مستفيداً من مناقشات معارضيه وحججهم، حتى باتت مفاهيمه الأساسية مرتكزات لكل البحوث في جمالية التلقي.

لقد حدّد القارئ بين أفقين للانتظار، أفق سابق، يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنص، ويشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، والتي يحيل عليها القارئ ما يقرأ، فتكون مرجعيته الأساسية، وتنسج قيمه ومعاييره الشخصية. إلاّ أنها دوماً عرضة للتحول والتبدّل بفعل كل جديد يشكك في اقتناعاتها ومقاييسها، وهو ما أسماه "بارت" بالنصوص السابقة التي تقرأ النصّ الجديد أما الانتظار الثاني وهو عامل ناتج عن تمازج النصّ بالقارئ أثناء القراءة إذ تعتري الأفق السابق مخالطة قد توافقه أو تخيب آماله، ويركز "ياوس" على عامل التخييب الذي من شأنه زحزحة الموروث وتطعيمه أو تحويله وتبديله، وخلق أفق جديد يخلفه فيتيح للنص سبل تقديم معايير جديدة تتجاوز السائد.

ومن هناك كانت حاجة "إيزر" إلى اعتبار النص "علامة ملموسة" تنشعب إلى قطبين: قطب "فني" يمثله المؤلف، وقطب "جمالي" يمثله القارئ المدرك، ولا يتحقق العمل الأدبي إلاّ نتيجة التفاعل بين القطبين، ويقرّ "ياوس" صعوبة وصف هذا التفاعل لأننا لا نتوفر إلاّ على الشيء اليسير من ميكانيزماته. ويمكننا تجسيد هذين القطبين في الرسمة التالية:



ووسع "ياوس" المفهوم حين اعتبر: "أنّ الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك، تعود التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق

الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات، التي تفرض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور المتلقي للأثر وأنّ أفق الانتظار على هذه الصفة يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة، ويؤثر في انشائه أيما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب"(45).

إنّ مثل هذه الخطوة المنهجية عند "ياوس" ساعدته على تأسيس مفهوم آخر له فاعليته في قياس الواقع الناتج لعمليات التفاعل بين النص وقارئه، وأطلق عليه اسم "المسافة الجمالية" وهو يريد منها: أن تعبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره، ويقاس انطلاقاً من ردود أفعال القراء إزاء النص المقروء، وعليه تكون الأعمال المسايرة لآفاق القراء أعمالاً عادية تكرّر ما ساد قبلها، وتفقد شعلة الإثارة فيها، وتقصر مسافاتها الجمالية أما الأخرى التي تسعى إلى تخييب الانتظار -وإن تتعرض غالباً للرفض- فإنّها تحيا- في حين تفلح في خلق جمهورها الخاص بها. وقد سجل تاريخ الأدب طائفة من الأعمال لم تجد إبّان ظهورها قارئاً، ولكنها لاقت رواجاً واسعاً في فترات لاحقة بعد ذلك.

كما أنّنا واجدون من بين مفاهيم "ياوس" الخاصة بالتفاعل بين النص والقارئ تمييزاً واضحاً بين التأثير والتلقي، من حيث كون الأول مشروطاً بالنص، والثاني بالقارئ كعنصر تكويني ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، ويساهم في تكوين تقاليده الجمالية. ولم يسلم تمييز "ياوس" من النقد إذ أنّ الجدل الذي يثيره التأثير والتلقي، يطرح من زاوية: ما قبل التواصل، وما بعده، وعلى هذا الأساس يعترض "إيبرهارت لمرّت" "EBERHARDT LAMMERT" على تمييز "ياوس" إذا المسبب للتأثير عنده هو إلقاء النص والتلقي عنه(46) كما عاب "هويرمان" "HEURMAN" و "هون" "HUHN" و "روتجر" "ROTTGER" على "ياوس" التمييز بين تلقّ وتأثير: "بدعوى أنّه لم يقدم تفسيراً لكيفية عمل العنصرين معاً أثناء فعل القراءة ولا كيف يمكن الفصل بينهما تماماً أثناء تحليل التلقي (التلقي يرمز إلى عملية القراءة، والتأثير يرمز إلى نتيجتها قبل كل شيء) وقد دفعت مؤاخذتهم هذه لـ "ياوس" بعجلة البحث إلى الأمام ما دامت قد سمحت بالتمييز بين هذين المصطلحين من حيث المفهوم وكذا بالاستمرار في استعمالهما"(47) وسيكون من باب التبسيط اعتبار التلقي تحقيقاً للنص من طرف القارئ عند استنطاق شبكاته العلامية، واعتبار التأثير هو مجموع وجهات النظر التي تستمر إلى ما بعد التلقي القائم.

ولو وقفنا مع "كونتر جريم" عند حدود مصطلح التلقي في "معجم علم الأدب" لأورليش كلاين "ULRICH KLEIN" والذي يعرفه بما يلي: "يفهم من التلقي الأدبي (بمعناه الضيق) الاستقبال (إعادة الانتاج، التكييف، الإستيعاب، التقييم النقدي) لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع أو بغير ذلك... ويمكن أن يحدث التلقي هنا عفوياً أو تفاعلياً أو تكييفياً سواء بطريقة نقدية أو بسذاجة. ويُصنف التلقي في تلق أولي وآخر ثانوي. الأولي يعني تلقي قارئ أول، والثانوي يعني التلقي الذي يخضع لتأويل سابق"(48). ويشمل تعريف "أولريش كلاين" عملية التلقي من طور الاستقبال المباشر كما تحدّده المعرفة الحدسية لدى المدرسة الجشطالتية، إلى المداخلة الواعية المشحونة بالمعرفة، والتي تمكن من التحليل والمقاربة والتأويل. وعليه يمكننا الحديث عن مستويات للتلقي تقابل مستويات المعرفة، كما صاغها "حميد احميداني" في جدوله السابق، الشيء الذي يمكننا في فهم إلحاح "كندر" "KINDER" و "فيبر" "WEBER" على فهم التلقي كتصرف موجه بالإدراك و "التأثير" كرمز إلى علاقات سببية، إذ أن جملة "لا تأثير بدون تلقّ" لا تقبل أن تعكس ما دامت التأثيرات تحدث من جرّاء التلقيات المُدركة، مما يتيح مجالاً واسعاً أمام "المقاصد" الكامنة وراء الموضوع وطبيعته: فيكون التأثير وصفاً لحالة القارئ الناتجة عن مسببات يبحث عنها في النصّ وفي ذات القارئ على السواء.(49). ويوسع الباحثان آفاق التأثير إلى: "الناتج العام لعملية التلقي بما في ذلك السلوك الممكن الذي ينتج عن ذلك التلقي، أي ليست فقط ردود الفعل العفوية النفسية أو الجسدية الممكنة ولكن كذلك ناتج السلوك المقصود للقارئ"(50).

إنّ التعارض القائم بين التلقي والتأثير، والتمييز بينهما لدى الباحثين، وتأكيد دور التلقي كفعالية منتجة تستوعب وتكيّف وتقيّم وتحاور وتفكر، يقوم على مخاوف سجلها "شوبنهاور" "حول القراءة والكتب" والتي أبرز فيها الوجه السلبي للتلقي كاستقبال محض إذ يقول: "متى قرأنا فإنّ شخصاً آخر يفكّر لنا: نحن نعيد فقط سيرورته الفكرية، وذلك مثلما يتتبّع التلميذ بريشته -أثناء تعلم الكتابة- الخطوط التي رسمها له المعلم بقلم الرصّاص وتبعاً لذلك، فإننا نكون أثناء القراءة محرومين من ممارسة التفكير إلى حدّ بعيد ولذلك، فإننا نحسّ بارتياح نسبي حين تأتي القراءة بعد فترة نكون تعاملنا فيها مع أفكارنا الشخصية، ولكن رأسنا لا يكون أثناء القراءة إلاّ مسرحاً لأفكار غريبة عنّا، وكذلك فإنّ من يقرأ كثيراً أو ربّما يقرأ طوال نهاره ثم يقضي بين القراءة والقراءة وقتاً خالياً من

التفكير يفقد شيئاً فشيئاً كفاءة التفكير نفسها. وهذا تماماً مثل ذلك المرء الذي يقضي كل وقته في ركوب الخيل، فيفقد في نهاية المطاف المعرفة بالمشي"(51). فالاستقبال المتواتر للنصوص يقوم على حساب ملكة التفكير المعطلة أما إضافة "أولريش كلاين" للاستيعاب والتكيّف والتقييم، فهي إضافة لشرط الحوارية المتبادلة بين النص والقارئ، ولا يمكن لها أن تكون إلاّ واعية مفكرة مدركة في ذات الآن. وعلى جملتها يترتب ناتج القراءة في تعديل أو تحوير الأفق الانتظاري عند القارئ.

ويمكن تمييز الأثر عن التلقي – حسب "ياوس"- عند اعتبار عامل الزمن فيكون الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي بالظرف الذي ولد فيه، والذي شمله بجملة من المعطيات المؤثرة في نشأته وتكوينه: فهو يرتبط بذلك الماضي ويلازمه، ويأخذ منه قدرته إلى إحداث الأثر. أما التلقي فيكون حركة حرّة منطلقة تتخطى عامل الزّمن الماضي وتدخل في حوار مع الحاضر (حاضر القراءة) من خلال جملة من المعايير الجديدة التي قد تختلف عن تلك التي ولد فيها وفي كنفها النص الأدبي. فيكون التلقي مساءلة للنص في زمن غير زمنه، ومن خلال قيم غير قيمه. وتفكيك هذا التمييز -عند "ياوس"- لا يتم إلا من نظرة تاريخية واعية تترسّم منحنيات التبدل والتغيّر التي تطرأ على التلقيات في مختلف مستوياتها الساذجة والنافذة. لأن مثل هذا النص: "قد سوئل منذ البداية من طرف قرّائه الأوائل، وحمل إليهم جواباً قبلوه أو رفضوه، ولا تنحصر آثار القبول بالنسبة للمؤلفات الخالدة في تقريظ المعاصرين لها. فالبقاء في حدّ ذاته مؤشر لحسن الاستقبال إنّ قرّاء آخرين يضعون -ضمن سياق تاريخي- أسئلة جديدة لغرض الحصول على معنى جديد في الجواب الأول الذي لم يعد يشفي غليلهم. وهكذا يتصرف المتلقي في المؤلفات، يعدّل دلالتها ويوفر بصورة تدريجية -بالنسبة للقارئ الذي لم يعد يتقبل الجواب المقدم من طرف المؤلف الجاهز- فرصة إنتاج مؤلف يقدم جواباً تام الجدّة في الموضوع نفسه. إنّ تبادل الأسئلة والأجوبة المسجلة في المؤلفات المتعاقبة يكون في مجمله التام التصور الجواب الذي يقدّمه الماضي لسؤال المؤرّخ"(52).

والتلقي على هذه الصورة -قد استفاد من جملة التلقيات السابقة، والتي تغذيه باستمراره وتوجهه- أمّا الأثر فمقصور على الصورة التي وقف عندها النص عند نشأته فأضحى شيئاً ساكناً في الماضي يحفظ في ذاته نهاية ما تجمع فيه من تلقيات قبله. إلاّ أنّ مساءلته أثناء القراءة تغتني دوماً بما يتحقق من جديد،

لا بما هو كائن كامن فيه لذلك يعلن "جورج كدامير" "HANS GEORG KADAMER" أن نظرية التلقي: "لم تعد تنطلق من تأثير المقصود كما كان الشأن بالنسبة لنظرية الأدب البلاغية والتأويلية بحيث تتبنى النظرية الجديدة على تلقيات النص التي تحققت، وتبحث في الجانب العلائق بين هذه التلقيات وبين النص"(53).

وما يعمق الفارق بين التأثير والتلقي، كون هذا الأخير، يخضع لمستويات مختلفة في تصنيف الفاعلين من جهة، وفي جملة الشروط المصاحبة للفعل القرائي من جهة أخرى، من عوامل داخلية وخارجية تؤطر القراءة وتوجهها، على مستوى الذات الواحدة قبل تعدّد القراء. إن الشروط الخارجية (من زمان ومكان، ووضعية فعل التواصل) تكوّن التلقي، وتصبغه بصبغتها، فتتيح له في حال مالا تتيحه له في حال آخر مع نفس النص وعين القارئ. أمّا الشروط الداخلية من (بيولوجية وسيكولوجية أخرى تتعلق بوضعية المستقبل اجتماعياً. فلا تسمح بضبط التلقي إلاّ بالنسبية والتعدّد: وعلى هذا الأساس فإنّه: "لا يمكن أبداً أن يكون هناك تطابق بين النص الذي يُنتج، وبين النص حين يخضع لتلقّ ما. وذلك نظراً لتباين ظروف عملية التواصل هذه، إضافة إلى أن اتساع الفارق الزمني بين نشأة النص، وبين تلقيه يزيد من الفارق التواصلي"(54).

وأمام خطورة هذه الملاحظة يرى "كونتر جريم" أن نتريث في تسمية النص "بالموضوع الجمالي" قبل التلقي، لأن هذه الصفة لن تلحقه إلاّ بعد التلقي وكنتيجة له.

وأن لا نستعملها كحكم سابق، ويظل النص "النص الظاهرة" حتى يتحقق التلقي فيصير "موضوعاً جمالياً". ويذهب "ميكاروفسكي" هذا المنحى إذ يلفت انتباهنا إلى القيمة الجمالية ونقض المعيار، حيث يعتبر: "أن القيمة الجمالية تكون أكثر ارتفاعاً حيث ينقلب العمل الفني ضدّ المعيار الثقافي السائد، وهذه العلاقة بين المعيار والقيمة، هي ملمح مميّز للحقل الإستتيقي، بينما يعتبر التطابق مع المعيار في غير الحقل الإستتيقي قيمة إيجابية"(55). ويكون اعتقاد "ميكاروفسكي" الأخير -بالنظر إلى المعيار الجمالي- مدعاة عنده للقول: "إذا اعتبرنا تاريخ الفن انطلاقاً من المعيار الجمالي فإنّه يكون هو تاريخ الانتفاضات ضدّ المعايير السائدة"(56). غير أنّه يستدرك هذا الحكم المطلق بشيء من التروي والتحفّظ فيذعن مضيفاً: "على أنه حتى في الحالات القصوى يتحتّم على العمل الفني في الوقت نفسه أنْ يحترم المعيار: ذلك أنّه يوجد حتى في تطور

الفن فترات يكون فيها احترام المعيار ذا أولوية واضحة قياساً إلى تحطيم المعيار"(57). ومن أجل هذه الاعتبارات كلّها نجد عند "ميكاروفسكي" تمييزاً واضحاً بين الصنيع (النص) والشيء الإستتيقي، على أساس أنّ الصنيع هو النص الثابت الذي يمكن وصفه بواسطة الألسنية وطرائق تحليل النصوص، أما الشيء الإستتيقي فهو تحقق ذلك النص أثناء التلقي في أشكال متعددة، تتوقف على مدارك القراء ومستوياتهم، وما يعتورهم من شروط متداخلة. إنّه قيمة متغيرة، غير قارة، تترسب فيها جملة الشهادات حول الصنيع الأدبي.

وتتمثل صعوبة رصد التلقي وناتجه في "كمياء" العملية، لأنّ الإحاطة بالمراحل والخطوات يكشف عن ميكانيزمات العملية دون سبر أغوار التفاعل الكيماوي الذي يحوّل المقروء إلى أثر ووقع في أعماق الذات، فينشأ عن تلك المخالطة ناتج جديد يوحد بين الذات والموضوع في موقف واحد، يكون وقفاً على شروط داخلية وخارجية، فإن تغيّرت أو تبدلت تحول الوقع إلى حال أخرى، ومن ثم تغير الموقف الإستتيقي. وإن كانت جمالية التلقي قد قسّمت مراحل التلقي ثلاثاً: ما قبل التلقي، عملية التلقي، وناتج التلقي، فإنّ مثل هذا التقسيم يسهل فهم الوضعيات الأساسية للتحول التي يقطعها القارئ أثناء القراءات المختلفة، والتي تنسج أفقاً مشحوناً باعتقادات فنية وقيمية وفكرية تشكل "الكفاية" المعرفية وعند مخالطة النص، تدخل هذه الحمولة المعرفية في حوار مع الصنيع الأدبي، قد لا تسترسل على وتيرة واحدة، فتنتابه نوبات من الغضب والرفض والحيرة والدهشة والخيبة والأمل، وغيرها من الحالات النفسية في مجابهتها للواقع المنصوص أمامها...

إن ما يحدث داخل الذات هو ما ندعوه "بكيمياء التلقي" والذي نجهل كيفيات تشكّله وتخمره ودرجات كثافته، كل ما في وسع دارس العملية أن يضع المواد في مخبره ثم يراقب التفاعل ويسجل الحاصل دون أن يدرك كيفيته، ولا دواخل التحول بين العنصرين أو العناصر... وقد قرّر "كونتر جريم" أنّ: "البحث في عملية التلقي في الدرجة الأولى من مهام سيكولوجيا القراء".(58) عسى أن تتولى السيكولوجية مهمة التنقيب العلمي المخبري في ذلك التفاعل الكيماوي.

لقد تعرض التلقي -كما عرضه "ياوس" - إلى نقد ماركسي، يربط بين الانتاج والاستهلاك. استناداً إلى ربط "ماركس": ما دام المنتج يبث في مادته العناصر التي يقبل عليها المستهلك، وتقاس درجته بالقدر الذي تتوفر به مثل هذه المواد. وفي هذا العرض مراجعة لحرية القارئ ولتعدد القراءة. فالموضوعية

المشروطة للعمل الأدبي تدفع "نيومان مانفريد" إلى القول: "تجد حرية القراء تجاه الأعمال الأدبية حدودها داخل الخصائص الموضوعية للأعمال ذاتها".(59) وربما يعود مثل هذا الرأي إلي "كارل ماركس" الذي لفت الأنظار إلى ظاهرة استمرار النصوص القديمة فيناً فنيّاً، حين يقرر هذه الظاهرة خارج جدل التطور الاجتماعي قائلاً: "ليست الصعوبة بقائمة في أن نصل الفن الإغريقي والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعي، وإنّما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلان مَدّنا بالمتعة الفنية، ولماذا تظل لهما في نظرنا –من بعض النواحي– قيمة القاعدة والمثال"(60). وكل المحاولات التي رامت الإجابة عن هذه الملاحظة، وإن تراوحت بين الانطباع والمباشرة كالقول "بروعة الخلق" و "جودة الإبداع" وغير ذلك أمدت التاريخي بإمكانية استحواذه على القيم الجمالية الراسخة.

وبين هذه الأعمال عند نشأتها من ارتباطات وقتية ومكانية، تقيدها –من جهة– ومن معايير متحجرة ترزح تحتها: "فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنما تستمر وتخلد لأنّه تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث ردّ الفعل وعلى اقتراح التأويل، إنّ خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها أو من العوامل التي أثرت في نشأتها، وهي لا تحظى به لأنّها تصور أوضاعاً اجتماعية أو تعكس آلياً أو مضارعة هياكل اقتصادية، وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محركة له"(61) ويلخص "رولان بارت" الفاعلية والتجدد فيها قائلاً: "لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنّه يفرض على القراء العاديين معنى واحداً فيه، وإنّما هو يخلد ويستمر لأنّه يقترح على القارئ الواحد معاني عديدة في متجدد اللحظات"(62).

غير أنّ ما أثاره النقد الماركسي –قبلاً– مشروطاً بموضوعية الأثر الأدبي وبموضوعية القارئ، يحد من مطلقية التعدد للفعل القرائي، إذ الاقرار بتعدد المعنى في الأثر الواحد لا يبيح القول بانفتاحه انفتاحاً مطلقاً لشتى القراءات، بحيث يقبل أي تأويل يوضع له(63). وقد ترتبط محدودية التعدد بنية الأديب الذي يتوقع من القارئ إثراء النص، فيكون التوقع بمثابة الآفاق التي يتركها المؤلف لمساحة المشاركة البناءة، وهي آفاق وإن كانت شاسعة فلا بدّ من حدود في إطار المعرفة المحدودة تاريخياً، وفي إطار الموضوع المنتج ذاته، ولأنّ: "التخاطب الأدبي غامض في أساسه عمد القارئ كلما واجه نصاً أدبياً إلى امتحانه، فأختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركّب فيه من

مواطن غامضة، تحتمل التأويل".(64).

6- القارئ وأفق الانتظار:

تبلغ العناية بالقارئ ذروتها في جمالية التلقي، إذ هي تتأسس على مبدأ التفاعل بين النص والقارئ وعلى ناتج التلقي، فيكون الاعتناء بالذات القارئة مثاراً لتساؤلات شتى، تكشف عن خطورة البعد الثالث في التواصل الأدبي، ولا تعدم المذاهب والمناهج الإشارة إلى القارئ كطرف في تأسيس النظرة الجمالية، ولكنها إشارة محدودة ما دامت غير مقصودة لذاتها، ولم تجعل من القارئ موضوع دراسة منهجية تبحث في تكوينه الاجتماعي والثقافي والنفسي والجمالي، وفي علاقاته بالوسط والزمان: حاضراً وماضياً ومستقبلاً. وتلك حقول منشعبة عن بعضها بعض، ولا يمكن لهذه الدراسة أن تحيط بها بمفردها، بل إنّ البحث في القارئ يتوزع على المعرفة الإنسانية بشتى توجهاتها واهتماماتها، ولا مناص من تكاثف الجهود لإرساء تصور واضح حول الذات القارئة. وهو مطلب ما زالت جمالية التلقي تنادي به -كما رأينا قبلاً- حتى وإن قامت سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا القراءة وسيكولوجيا القراء بطرف منه: إلاّ أنه تناول سيظل في حاجة إلى استكمال وإثراء.

وقد تستأثر نظرية التواصل بقسط وافر في الحديث عن المتلقي وهو يواجه خطاب التواصل عبر قنوات التوصيل، ويكون لعلم النفس الاجتماعي قسطاً آخر في كشف وضعيات الاستقبال كما حددها "باساغانا" في كتابه "مبادئ علم النفس الاجتماعي" في فصل "سيرورات التوصل عندما ميّز فيه جملة من الاستعدادات جسّدتها رسمته:

- *وضعية مدركة*
- *الانتظار والدور*
- *العواطف نحو المتكلم*
- *الكفاءة*
- *الفوائد الآنية(65)*

وهي جملة ما يستقبل القارئ من النص (الخطاب) أثناء عملية التلقي، ويعمل كلّ استعداد إلى إحداث أثر في الذات القارئة بدرجة ما، غير أن الفصل بينها لا يعدو أن يكون فصلاً مدرسياً، لأنها تعمل جملة وبشكل متداخل غامض،

يتحقق من خلاله فعل التلقي والأثر الناتج عنه. وعليه فإنّ: "الفضل كل الفضل في لفت الأنظار إلى مفهوم القارئ ودوره في الإنشاء الأدبي إنما يرجع إلى نظرية التخاطب. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الأثر الأدبي إذ عمدت طائفة من الباحثين، إلى جعل المؤلف باثاً والقارئ متقبلاً والأثر يحمل بلاغاً، إلا أنهم رأوا التخاطب الأدبي يختلف كثيراً عن التخاطب العادي فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالماً من العثرات إلى المتقبل والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق، يحضر القارئ أثناء القراءة فيتجنب به الوقوع في الخطأ".(66) إلاّ أنّ الفارق بين التخاطب العادي والتخاطب الأدبي هو غياب المرجعية مما يثير سدفاً من الغموض على سبيل التواصل الفني.

وغياب المرجعية في الأثر الأدبي أو تماهيها في النّص -كما هي عند "إيزر" و "ياوس" -يجعل الحديث عن القارئ ينطلق من مرحلة الانطباع الأولي الذي تتولاه الذاكرة ومخزوناتها واللاوعي والمحيط والتجارب، فتكون المحك الذي تعرض عليه التجربة الأدبية فتقابل بالقبول أو الرفض وقد نجد في حديث "طه حسين" عن ذاته القارئة شيئاً من التعليل إذ يقول: "فمهما أحاول أن أكون عالماً، ومهما أحاول أن أكون موضوعياً -إن صح هذا التعبير- فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي، ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص"(67) فإن خالفت شيئاً مما ذكر كان نصيبها الرفض أو الاستهجان، والقارئ في هذه الحالة يخلص لمعيار بقدر ما يحاول أن يرضي أفقاً سائداً لديه، يمتح وجوده من عوامل استحسانية غامضة تمليها نفسه وطبعه وعاطفته، وكلها مناط تغير وتبدل وتأثر بشتى العوامل الخارجية والداخلية، فلا يمكن الاطمئنان لأحكامها، بل قد تتحول مستهجنة ما كانت قد استحسنته من قبل... أما الانطباع فلا يقدم جديداً بل يخضع لنزوة عابرة قد تكون خطراً عليه في أحايين كثيرة، ولا يقدم له الانطباع جديداً، بل يبقيه في دائرته كما هو. ولا شك: "أن الناقد سيبخس نفسه عندما يكتفي بالتعبير عن ذوقه لا غيره، لأنّه سيسوي نفسه بأي قارئ عادي يدعي القدرة على النقد"(68).

ويمكن أن نتساءل الآن عن القارئ الموضوعي وعن فعله، فإذا حدّدنا منزع القارئ إديولوجياً ومعرفياً.. رأينا أنّ القارئ الإديولوجي يعيد تنظيم النص ليخدم وظيفة معقودة قبلاً، يسوق لها عناصر النص، حتى تنتظم فيها بينما تنزع

القراءة العلمية إلى:

"وضع نظام منطقي محكم تراعى فيه جميع عناصر الموضوع بحيث لا يفلت أي عنصر من الرويّة"(69) ويحق لنا أن نضيف تساؤلاً آخر عن ذاتية القارئ الموضوعي، فوضع النظام المنطقي يخضع إلى فهم ترتضيه الذات القارئة وترتاح له. إلاّ أنّ الرغبة في تجاوز المتعة في مستوى الانطباع، تجعل الذاتية خاضعة للحوارية التي تسكن القراءة التحليلية.

يحدّد "ياوس" القارئ بالدور الذي يقوم به المتلقي والمميّز أي ذلك الذي يضطلع بالمهمة النقدية الأساسية: القبول أو الرفض وهو: "في أحيان خاصة المنتج الذي يحاكي أو يعارض مؤلفاً سابقاً، سواء قام بذلك كلّه مرّة واحدة، أو بكلّ دور على حدة".(70)

والمهمة التي ينيطها "ياوس" بالقارئ تنشأ من طبيعة النص أولاً، ومن طبيعة ما أسماه بأفق الانتظار ثانياً. إذ لا يمكن تصور هذا القارئ إلاّ بين أفقين، أفق أسسته النصوص السابقة وركزت فيه جملة من القيم والمعطيات الجمالية، وهو الأفق الذي يحاوره النص الجديد، ويقيم معه لعبته، فيعرّضه إلى زعزعة وتحوير وتبديل وإثراء، فتنتقل الذات القارئة من حال إلى أخرى، وهي تتهذب وتكتسب أفقاً جديداً يلائم وضعها الحالي، لذلك استوجب "ياوس" ضرورة: "معرفة الأفق بكل معاييره وأنساق قيمه الأدبية والأخلاقية وغيرها، إذا ما أردنا تقويم آثار المفاجأة والضجّة (الفضيحة) أو أردنا بالعكس من ذلك التثبت من ملائمة المؤلف لتوقع الجمهور"(71). غير أنّ المغالطة الكامنة وراء هذه الضرورة التي تحدث عنها "ياوس" تنبثق من الحديث عن التلقي كمقولة عامة، تتلاشى فيها أصناف القراء ومستوياتهم، فهي: "تسوي بين القارئ الهاوي والمتذوق الناقد وعالم الأدب والإديولوجي والباحث الإبستمولوجي في معرفة المعرفة.

مع أنّ ردود الأفعال والتفاعلات الذهنية التي يجريها كل واحد من هؤلاء تختلف اختلافاً كبيراً من حالة وحالة فضلاً عن مستوى خبرة وثقافة كل منهم"(72). ونتبين من هذه الأصناف المذكورة صعوبة تحديد آفاقهم السابقة، لأنّ ذلك يتطلب من الباحث فقهاً خيالياً جباراً.

إنّ مفهوم القارئ، تصور يقيمه المؤلف في ذهنه أثناء عملية الإبداع ويحاوره ومثاليته تسوي بينهما ما داما يخضعان لنفس الشروط المحيطة. بينما القارئ الفاعل، فهو الذي تصبح عملية التلقي مقرونة بنشاطه، ومعنى ذلك

افتراق الذاتين في مساحة النص، زيادة على اختلاف الشروط المحيطة لعملية النشأة وعملية التلقي فالبعد التاريخي للنص لا يشكل سلطة على القارئ الفاعل ولا يلزمه النص بها. بل يتحرّر منها ليخلق وهمه الخاص بالمجال النصي، فيحاوره انطلاقاً منه. ويذهب "إيزر" إلى اعتبار القارئ المثالي (المعقد المستعصي على التعريف) والتحديد أساس عمل الناقد أو عالم اللغة، غير أنه يفترض لذلك معرفة نوايا ومقاصد المؤلف لأنّ اللجوء إليه يتمّ: "حين يتعذر تأويل النص، حيث يسدّ بعض ثغرات التأويل التي يعرفها التلقي"(73).

إنه القارئ الضمني الذي (يجسّد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته) إن هذا القارئ إذن: "يوجد في النص ذاته، ويرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المُحايث"(74) وبمشاركته يبني القارئ الفعلي معنى النص، لأنه بحضوره إلى جانبه يتأسس فعل القراءة، ما دامت بنية النص، وبنية فعل القراءة مترابطتان بشكل وثيق. ويتدارك "إيزر" تجاور القارئين في آن ليقرر، أنّ القارئ الضمني لا يغيب القارئ الفعلي ولا يلغي دوره، بل إنّه شرط التوتر الذي يعيشه القارئ الفعلي عندما يحقق النص: "فالقارئ الضمني لا يملك وجوداً حقيقياً، لأنه يجسّد مجموع التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قرّائه الممكنين، والتي هي شروط تلقيه، نتيجة لذلك فإنّ القارئ الضمني، ليس منغرساً في جوهر تجربي، بل متجذر داخل بنية النصوص نفسها"(75).

7- القراءة والتأويل:

بات من البديهي اليوم إدراك القراءة كنشاط معقد، ينطلق من فك الرموز الكتابية إلى التلقي الواعي، بما يكتنف التلقي ذاته من عوامل، حاولنا رصد أطرها العامة للتعريف به وحسب. إنّ القراءة اليوم هي: "أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. إنّها فعل خلاق، يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسيرٌ في دروب ملتوية جداً من الدلالات، نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً، فنختلقها اختلاقاً. إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إنّنا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأنّ الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة، فيردّ إلينا كل شيء في ما يشبه الحدس والفهم"(76).

لقد كانت القراءة القديمة، تقارب نصاً يستند إلى نموذج سائد صهرته المعايير ووحدّت مقاساته وجعلته آية ثابتة المعالم مؤطرة بالعقل والمنطق، فلا يجرأ النص على تجاوزها، بل يخلص لها في شكله ومضمونه، ولم يكن على

القراءة القديمة إلاّ ملامسة هذا الصرح القائم ذي البنية المعلقة الجاهزة المنطوية على المعاني الجماعية. وقراءة هذا شأن موضوعها تعدّ ممارسة "داجنة" سهلة القياد، سلسة المنزع لا تثير عنتاً ولا رهقاً. فهي لا تحلم بزعزعة أفق ولا بتجاوز معيار، بل ترضى من خلال ملامستها للكائن أن تكرر ذواتاً سابقة عليها من غير ملل ولا سأم. وربما وجدنا في الظرف الحضاري الذي أنشأها وأقامها على واحدية المعنى (Monosemie) سلطة العقل من جهة وسلطة الحكم من جهة أخرى، خاصة إذا تبنى "السياسي" "Le Politique" جملة من المعايير وأعلى من شأنها وجرى الشعراء والأدباء عليها. كما يمكننا أن نلحظ تعدّد المعنى "Polysemie" في وسط ديمقراطي يبيح الرأي الحرّ في جو يتراخى فيه الحكم فتظهر مقولات الظاهر والباطن، كما حدث في قرون التراجع العربي...

إنّ القراءة اليوم -بعد تفجير قاعدة الثبات والواحدية- تتجاوز السائد، فتفقد مرجعيتها، وتحيل ذاتها على كون: "من الرؤى الضبابية والتجارب المتداخلة، ومضماراً مركزاً من المعارف المتنوعة المنصهرة في بؤرة الدلالة المتلبسة الهاربة، المتشكلة عبر كل قراءة جديدة"(77) فتغدو معاناة لا تضارعها معاناة الكتابة والخلق ما دامت قائمة على عمليات الكشف المضنية لمتاهات النص المفتوحة على جملة الاحتمالات التي تسعى حثيثاً إلى تخييب كل توقعات القارئ. لقد خرج النص: "من المكان الأوقليدي والتزامن الذري، وأمست الدلالات فضاء قابلاً للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراء، ومستوى كل قارئ. هذا الفضاء المشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب، والصورة المركبة، والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يأتي، يحضر ويغيب عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل والإقامة في باطن التجربة، والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن واحد"(78).

فالنص الذي انفلت من طوق المعيار، وخاض تجربة البحث عن الجدّة، يوقف مغامرته على فعل القراءة الذي يتناسب معه في هم البحث والتحول فهو لا يبحث فيها عن صورة المصادقة والاعتبار، بقدر ما يبحث فيها عن هم التجاوز، فتكون القراءة بذلك فعلاً إبداعياً كحركة تجاوزية مستمرة تطوي ذاتها لتخلق نسقاً جديداً تستمر من خلاله في مطاردة المدلول، بعد أن حاصرت المعجمية الدّال، فهي إذن: "ليست إعادة وروتيناً أو ارتكاساً جاهزاً، أو حتى نمطية منهجية نطبقها سلفاً على الأثر، بل إنها إعادة تركيب وصياغة جديدة

مبدعة لعلاقات لغوية ضمن نص كبنية أدبية، وكأني بالنص هكذا يصبح مجرد تعلة تتيح لنا الفرصة لتعلم القراءة من جديد أو لطرح إشكاليتها على ضوء تجربة مختلفة عن تلك التي سبقتها، وكأني بالقراءة في كل تجربة تخوضها مع النص تتخلّص من عوائدها السابقة، وتتجاوز وعيها الماضوي، لتؤسس سلوكاً وارتكاسات جديدة، مهدّدة هي بدورها بالتجاوز، والثورة عليها، أي بتحطيمها وتدميرها في خضم تجربة مستقبلية للتلقي"(79).

ويرسم منحنى التغير الذي يطرأ على مسار القراءة، درجات التغير والتحول التي تنتاب القارئ وتوقع نشاطه، وهو في الأخير لا يكتشف إلاّ ذاته ورغباته عبر تموجات الذات بيولوجياً وسيكولوجياً في تماهيها مع النص أو في انطلاقها خارجه. إذ لا يمكن اعتبار النص شبكة من العلاقات الفارغة، ما دامت القراءة تنفخ فيه من روحها وتبعث ثورته وتوثبه وحرارته، فتحقق له حرارة الوجود، ويحقق لها إمكانية تجاوز ذاتها وهدم أفقها، والاستباق إلى أفق جديد، تتشكل معالمه من كمياء التفاعل الحاصل بينها عبر فيزياء التواصل ومع هذا النص الجديد، وبسببه دخلنا عصر "أسطورة" القراءة والقارئ حيث: "يكون الإبداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون وعائد الربط -هنا- هو التشريح النصوصي إبداعاً وقراءة. فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستنداً على حسّه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذاً، والقارئ يشرّح النص بناء على تلاحمه معه، بعد أن أصبح انبثاقاً لغوياً لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع ومع الموروث الرافد للإبداع، الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص، وهذا يعني أنّ النص عالم ينتصب أمام الزمن، أو هو مجرّة من الإشارات كما يقول التشريحيون"(80).

إنّ الجدل القائم بين تشريح الذاكرة الحضارية وتشريح النص، يطرح وبشكل جديد مفهوم "الأثر" الذي يتجاوز حركة التفاعل النصوصية من خلال عملية استنطاق العلاقات الدلالية لطاقاتها المخبوءة، ويتسامى التجاوز ليشمل القارئ ذاته، فيشكل تصوراته الخاصة، وهنا تبدأ التحولات تفعل فعلها وإنتاج وقعها: "فينبثق الأثر على أنّه حالة تحول نصوصي وإنساني، ويصير النص هو الإنسان والإنسان هو النص وهذه الحالة متحولة لا تثبت على حد قائم، مما يجعل ارتكازها على "الدال" محرراً من "المدلول" أمراً حتمياً لتأسيس "الدلالة"، والانبثاقية المتسامية على المصطلح الاجتماعي بظرفيته المحددة داخل المدلول"(81). ومعنى ذلك -حرفياً- هدم الإطار المرجعي المعجمي وتحرير

اللغة من عقالها الاجتماعي، وعليه لا يجوز لنا تصور "الأثر" أمراً هيناً بسيطاً قد نعبر عنه -خطأً- بالتأثير، كتأثير النص في القارئ، وتركه انطباعاً ما لديه. إن الأثر: "هو في آن واحد نتاج عملية فعل القراءة، وعنصر أساسي فيها ومكمل لها أي إنه جزء من دينامية شاملة، يتداخل فيها ويترابط معنى النص وخلفيته المرجعية ومساهمة القارئ في ذلك ومختلف التغيرات والتحولات والتعديلات، وكذا الشروط التي تعرفها تجربة بكاملها هي التجربة الجمالية"(82).

وتغدو القراءة -من منظور الأثر- تحولاً من واقع عادي إلى واقع فني عبر تنقلات متوالية، تعبر خلالها واقع الحياة، وواقع النص وواقع القارئ إلى واقع جديد، يشهد لقاء النص بالقارئ، والذي نعتته جمالية القراءة، بالموقع الافتراضي "Lieu Virtuel" ومهما استكشف القارئ: "من أبعاد النص وعناصره، مكامنه ومجاهله، فإنّ ما يستكشفه يظل في رأينا مجرّد صورة واحدة، من صور القراءة، ولا يجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من العسير التسليم بها. ذلك بأنّ مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر المزيف"(83).

8- النص والقارئ:

يشكل النص دالاً عائماً موجوداً في النص كقيمة حضورية، بينما يشكل "المدلول" إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي والسياقات المحايثة المؤثرة فيهما على حدّ سواء، وصفة "العائمية" ترتد إلى النص من عدم وجود تحديد صارم يرسم حدود النص ومقاساته، كذلك تسجل اللسانيات: "مروراً بالبلاغة والأسلوبية فراغاً حول نظرية النص، أو لعلّها في غالب الأحيان ملاحظات متفرقة غير منتظمة إن النص لا يقع في مستوى الجملة أو القضية أو المركب، لهذا ينبغي تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة طبوغرافية مشكلة من العديد من الجمل، والنص كما يقول "تودوروف": (يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما يلتقي مع كتاب بأكمله، فهو يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه على الرّغم من أن بعض النصوص ليست منغلقة، ويشكل النص نسقاً لا ينبغي مطابقته مع النسق اللسني ولكن وضعه في علاقة معه. وبألفاظ "هيلمسليفية": إن النص نظام إيحائي لأنه ثان بإزاء نظام آخر للدلالة"(48). لذا أضحى التساؤل عما يعبر عنه النص ضرب من الجهد العقيم، لأنّ النص في إيحائيته لا بد وأنّ يُساءل عن الكيفية التي يعبر بها، فيحدث الأثر المشاهد في عملية التلقي، ما دامت المضامين مرتبطة بالحيّز الذي تحتله المؤلفات فإنْ هي

قُصرت عليه حُكم على النص بالزوال لزوالها أما الإيحاء ففاعلية.ديناميكية تبيح للنص سبل التواصل المستمر عبر الزمان والمكان.

لقد استطاع "إيزر" -انطلاقاً من فاعلية التواصل المستمر- أن يحدد النص في قطبين متلازمين: تقوم عليها حقيقة النص كوجود: قطب فني وقطب جمالي: "الأول هو نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ وعلى ضوء هذه القطبية، يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص ولا لتحقيقه، بل لا بد وأن يكون واقعاً في مكان ما بينهما"(85) وفحوى كلام "إيزر" ينمّ عن ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان "العلامة الدالة"، ونص القارئ مكان "التحقيق الجمالي" لها. أما قيمة العمل الأدبي فتتموقع بينهما ما دام العمل ذاته، هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين، أو النصين، فلا يمكن اختزاله في واقع النص، ولا في ذاتية القارئ ولهذا الغرض بالذات يؤكد "إيزر" على أنّ: "التركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها، وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أنّنا إذا أهملنا العلاقة بينهما، سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك"(86).

إنّ استعراض "إيزر" لحقيقة العمل الأدبي على هذا النحو، يعقد إشكالية النص من جديد لأنّه يضعنا أمام تعدّد النص، قبل تعدّد القراءة، فالاتصال العادي، يستند إلى مرجعية يتولى العرف ضبط كفاءاتها وإحالاتها، غير أنها منعدمة أو متماهية في النص الأدبي فيفقد التواصل الجمالي الإطار المنظم لعلاقات التفاعل، بين النص والقارئ، ويحيل إلى تماس لا يحركه، ولا ينظمه قانون، بقدر ما يكون تبادلاً بين معنى واضح وآخر ضمني أو بين كشف وخفاء، ما دام الخفي يحرّض القارئ على فعل شيء ما يضبطه الظاهر ويوجّهه، والذي سرعان ما يتغير بدوره عندما تتجلي الحقيقة الخفي وتَبينُ. فالفراغات تعمل كمحور تدور حوله تفاعلات القارئ والنص. إذ يردمها تخيل القارئ بناء على شروط يضعها النص ذاته.

لقد اعتبرت جمالية التلقي تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص لأنّها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والاهمال، لأن الشيء المفقود: "في المشاهد التي تبدو تافهة، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. يُجذب

القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلاّ كمرجع لما لم يذكر. إن المعاني الضمنية وليست ما يعبر عنه بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى(87). وقد اعتبر "إيزر" هذه الفراغات مفاصلاً حقيقية للنص لأنّها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وأنها في نفس الوقت تثير التخيّل لدى القارئ؛ وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات(88).

وتتضح ديناميكية الفراغات من خلال تعليق الروائية "فرجينيا وولف" على روايات "جين أوستين" حين لفتت الانتباه إليها، في وقت مبكر نسبياً قائلة: "وهكذا فإنّ" جين أوستين" هي سيدة العاطفة الأكثر عمقاً مما يبدو سطحياً إنها تشجعنا على إضافة ما هو غير موجود هناك، وما تقدّمه هو شيء تافه على ما يبدو. ولكنه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ، ويضفي على المشاهد التي تبدو تافهة شكل الحياة الأكثر ثباتاً"(89).

ويتساءل "إيزر" عن مكمن "اللغة" المنوط بالنص ثم يقرره في قلب وصميم هذه العملية الشاملة، حيث يعمل على خلق الواقع الذي يكون القارئ موضوعاً له لأن: "الآفاق والانتظارات والمفاجآت، والخيبات، والحرمان، وكل ما يتناوب على القارئ ليس هو ما يجدد المعنى إن ذلك فقط مصاحب لعملية أهم هي القراءة، والتي تجعل القارئ يتفاعل وينفعل بما ينتجه أثناءها"(90). ولا يكون المعنى –حسب "إيزر" إلاّ صورة منبثقة عن الوقع ذاته، فتكسب صفة الظاهرة المحيرة التي تستعصي على التفسيرات، التي تؤول إلى إطار مرجعي يفقدها فاعلية المشاركة القائمة بين النص والقارئ فالنص: "يُنتجُ بنفسه وانطلاقاً من نصيته (Textualité) نفسها ما يحدّده. أي أنّه يُولد محدّداته بنفسه، وعلى هذا المستوى فإنه لا يجب الخلط بين النص وتحققه، أي بين النص كتجسيد مادي وبين ناتجه. إنّ النص في نظر "إيزر" يرسم تحقق معناه ويكمن طابعه الجمالي بالضبط في بنية التحقق هذه. هذه البنية التي لا يمكن أن تكون مماثلة للنص، ولا يجب أن تختلط به لسبب وحيد، هو أنّ القارئ يشارك في بنائها"(91).

إنّ ما خيف منه من تعدد القراءات، وشططها بعيداً عن حقيقة النص دون قيد أو شرط حتى تضحى كل محاولة، مهما كانت غير معقولة مندرجة في إطار التعدد وقابلة للاعتبار على ذلك الأساس، يراجع طرح "إيزر" في إبراز عامل النص كآلية لإنتاج المحددات التي ترسم ابعاد الآفاق التي يرودها المعنى المحتمل. والاقرار بتعدد المعنى غير هذه المحددات، لا ينشأ من النص الفعلي،

وإنّما مردّها إلى النص الناتج عن مشاركة القارئ، وهو نص له محدداته وآفاقه التي تتقاطع مع النص الفعلي وتبتعد عنه. فالمعنى لا يكون حتماً في النص الأول وبين تلافيفه، وإنّما لا بد أن يكون في الوقع الناتج عن التفاعل الحاصل بين المشاركين لحظة اللقاء، وإذا أدرجنا مستويات القراءة والقراء وأزمنتهم تبين لنا شكل التعدد من زوايا لها خطواتها في القول ببناء الفعل.

■■

■ هوامش الفصل الخامس

1- حسين الواد. في مناهج الدراسة الأدبية. دار سرار تونس 1985 ص 79.

2- جان ستاروبنسكي. نحو جمالية للتلقي (ت) د. محمد العمري. مجلة دراسات سيميائية أدبية. ع6. 1992 الدار البيضاء ص 43.

3- م س ص 43.

4- م س ص 43.

5- كونتر جريم. التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع. (ت) أحمد المأمون و د. حميد لحميداني. مجلة دراسات سيميائية أدبية ع 1992 ص19.

6- جان ستاروبنسكي. م م س ص 47.

7- كونتر جريم.. م م س ص 20.

8- م س ص 29.

9- انظر م س ص 30.

10- انظر م س ص 29. الهامش.

11- م س ص 18.

12- انظر فصل سيوسيولوجيا القراءة.

13- فولفغانغ إيزر.. التفاعل بين النص والقارئ. (ت) الجيلالي الكدية. مجلة دراسات سيميائية أدبية. ع7. 1992 ص8.

14- حسين الواد. م م س ص 56.

15- م س ص 56.

16- ابن كثير.. السيرة النبوية. ج1 ص 498.

17- م س ص 498.

18- ابن هشام. السيرة النبوية. ج1 ص 293.

19- الآمدي. الموازنة ص 385.

20- ابن رشيق العمدة. ج1 ص99 أورده توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 12.

21- الرماني. النكت في إعجاز القرآن ص 111 ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (ت) أحمد خلف الله. ومحمد سلام زغلول. دار المعارف. مصر ط2. 1968.

22- سورة المائدة.. الآية 83.

23- الخطابي.. بيان إعجاز القرآن. ص. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. م م س.

24- سورة الزمر.. الآية 23.

25- محمد مشبال. الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني. مجلة دراسات سيميائية أدبية. ع6. 1992 ص 126.

26- فولفغانغ إيزر.. وضعية التأويل، والفن الجزئي والتأويل الكلي. (ت) حفو نزهة وبو حسن أحمد. م. دراسات سيميائية أدبية ع6 ص 69.

27- م س ص 42. (النص أورده إيزر).

28- انظر م س ص 72.

29- Bernard Labane "Faut bien gagnier sa vi" lexpansion N 88 sept 1975 PARIS.

30- Gerard Vinger. lire du text au sens. clé international 1979. PARIS.

31- سوزان سونتاج 3 ضد التأويل. ومقالات أخرى نيويورك 1966. أورده فولفغانغ إيزر. وضعية التأويل... م م س ص 77.

32- فولفغانغ إيزر. وضعية التأويل... م م س ص 75.

33- جان ستاروبنسكي. م م س ص 41.

34- مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني. مكتب غريب 1989 ص 42 أورده د. حميد لحميداني: مستويات التلقي: القصة القصيرة نموذجاً. مجلة دراسات سيميائية أدبية ع6. 1992 ص 98.

35- حميد لحميداني. مستويات التلقي. م س ص 98.

36- م س ص 8.

37- م س ص 99.

38- م س ص 99.

39- م س ص 101- 100.

40- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة ص 83. أورده محمد مشبال. م س ص 134.

41- محمد مشبال م م س ص 134.

42- انظر جان ستاروبنسكي. نحو جمالية للتلقي. م م س ص 38، 39.

43- م س ص 9.

44- انظر م س ص 1.

45- حسين الواد. م م س ص 76.

46- انظر كونتر جريم.. التأثير والتلقي.. م م س ص2.

47- م س ص 26.

48- م س ص 20. النص أورده كونتر جريم.

49- انظر م س ص 27.

50- انظر هامش م س ص 27.

51- انظر هامش م س ص 28.

52- جان ستاروبنسكي نحو جمالية للتلقي م م س ص 46.

53- كونتر جريم.. التأثير والتلقي. م م س ص 17.

54- م س ص 18.

55- إلرود إبش.. التلقي الأدبي (ت) محمد برادة. م. دراسات سيميائية أدبية ع6. 1992 ص 19.

56- م س ص 19.

57- م س ص 19.

58- كونتر جريم.. التلقي والتأثير... م س ص 29.

59- إلرود إبش. التلقي الأدبي م س ص 30.

60- حسين الواد. في مناهج الدراسات الأدبية. م س ص 66. النص استشهد به كلود بريفوست وجوزيف يورت في كتابيهما: Claude prevost litterature, politique, idiologie. ed. Sociales. PARIS. 1973.

Joseph just: La reception de la litterature par la critiqure par la critique hournalistique. ed. jean Michel place. PARIS 1980.

61- م س ص 66.

62- م س ص 75.

63- م س ص 73.

64- م س ص 79.

65- باساغانا. مبادئ في علم النفس الاجتماعي. (ت) بو عبد الله غلام الله. د. المطبوعات الجامعية 1983 ص 29.

66- حسين الواد. م م س ص 72.

67- طه حسين في الأدب الجاهلي. ط10 دار المعارف. القاهرة 1969 ص1.

68- حميد لحميداني. مستويات التلقي. م م س ص 97.

69- م س ص 96.

70- جان ستاروبنسكي. نحو الجمالية للتلقي م م س ص1.

71- م س ص 43.

72- حميد لحميداني م م س ص 97.

73- عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر. مجلة دراسات سيميائية أدبية ع6. 1992 ص 6.

74- م س ص 56.

75- الرود إبش: التلقي والتأثير م م س ص 13.

76- حسين الواد. م س ص 70.

77- إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. د. المطبوعات الجامعية 1991. الجزائر ص 334.

78- م س ص 339.

79- عبد العزيز بن عرفة. الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988 ص 29/ 30.

80- عبد الله الغذامي. تشريح النص م م س ص 39.

81- م س ص 80.

82- عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي واليات إنتاج الوقع عند إيزر. م م س ص 64.

83- عبد الملك مرتاض. ا. ي م م س ص 14.

84- عثماني ميلود. شعرية تودوروف. ط1 الدار البيضاء. عيون المقالات 1990 ص 56.

85- فولفغانغ إيزر.. التفاعل بين النص والقارئ. م م س ص.

86- م س ص 7.

87- فولفغانغ إيزر م س ص 10.

88- انظر م س ص 10.

89- م س ص 10. النص استشهد به إيزر.

90- عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي. م م س ص 66.

المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم

2- ابراهيم رماني - الغموض في الشعر العربي المعاصر. ديوان المطبوعات الجامعية 1991.

3- ابن منظور - لسان العرب. دار صادر بيروت (دت)

4- أبو هلال العسكري - الفروق في اللغة. دار الآفاق الجديدة ط5. 1981بيروت.

5- ابن سلام - طبقات فحول الشعراء. (ت) محمد محمود شاكر. القاهرة 1974.

6- ابن خلدون - كتاب العبر المبتدإ والخبر. دار الكتاب اللبناني 1983 بيروت.

7- ابن قتيبة - الشعر والشعراء. دار إحياء العلوم ط2. 1986 بيروت.

8- الآمدي - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (ت) السيد أحمد صقر. دار المعارف ط2. 1972.

9- أدونيس - الثابت والمتحول. دار العودة ط2. 1979 بيروت

- الشعرية العربية. دار الحداثة. (دت) بيروت.

10- أحمد كمال زكي - النقد الأدبي أصوله ومناهجه. دار النهضة العربية 1981.

11- أحمد مختار عمر - علم الدلالة. عالم الكتب ط2. 1988 القاهرة

12- أحمد محمود صبحي - علم الكلام.. دار النهضة العربية ط5. 1985 بيروت.

13- أحمد كمال الدين علي يوسف- الأدب والمجتمع. الدار القومية للنشر. ع 56. (دت).

14- أحمد حيدوش - الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث. ديوان المطبوعات 1990.

15-أحمد فتحي عامر - من قضايا التراث العربي. النقد والناقد منشأة المعارف بالاسكندرية (دت).

16- أحمد حساني -مباحث في اللسانيات د. المطبوعات الجامعية 1994 الجزائر.

17- إحسان عباس - تاريخ النقد عند العرب.. دار الثقافة ط5. 1986 بيروت.

18- أمير اسكندر - حوار مع اليسار الأوربي المعاصر. كتاب الهلال ع232.

19- أنور الجندي -خصائص الأدب العربي. دار الكتاب اللبناني بيروت (دت).

20- أنور المرتجى - سيميائية النص الأدبي. دار إفريقيا للنشر 1987 الرباط.

21- تامر سلوم -نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار للنشر والتوزيع ط1. 1983 سوريا.

22- توفيق الزيدي -مفهوم الأدبية في التراث النقدي. دار سراس للنشر تونس 1985.

- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب 1984 تونس.

23- الجاحظ -البيان والتبيين (ت) عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي ط4 (دت).

24- الجرجاني القاضي -الوساطة..(ت) محمد أبو الفضل ابراهيم علي البجاوي ط4 عيسى الحلبي (دت).

25- جمال شحيّد -البنيوية التركيبية.. دار الحداثة. بيروت. (دت)

26- جوزيف ميشال شريّم -دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ط1. 1984 بيروت.

27- خالدة سعيد -حركية الإبداع. دار العودة ط1. 1979 بيروت.

28- خلدون الشمعة -النقد والحرية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1977.

29- الخطابي -بيان وإعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. (ت) خلف الله وزغلول سلام. دار المعارف ط2. 1968.

30- حسن الحاج حسن -علم الاجتماع الأدبي. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط2. 1986 بيروت.

31- حسين الواد -البنية القصصية في رسالة الغفران. الدار العربية للكتاب ط3 ليبيا/ تونس.

- في مناهج الدراسات الأدبية. دار سراس للنشر. تونس 1985.

32- حسين مرّوة -دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي مكتبة المعارف 1988 بيروت.

33- رشاد رشدي -ما هو الأدب؟ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة (دت).

34- الرّمّاني - النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (ت). خلف الله وزغلول سلام. دار المعارف ط2. 1968.

35- ريمون طحان -مصطلح الأدب الانتقادي. دار الكتاب اللبناني ط2. 1984 بيروت.

36- زكي نجيب محمود -في حياتنا العقلية. دار الشروق ط2. 1981.

- تجديد الفكر العربي. دار الشروق بيروت 1971.

- المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري. دار الشروق ط3. 1981.
37- سامي الدروبي -علم النفس والأدب. دار المعارف. القاهرة 1971.
38- سمير الحاج شاهين -لحظة الأبدية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط1. 1980 بيروت.
39- سيد قطب -النقد الأدبي أصوله ومناهجه. دار الشروق (دت) بيروت.
40- شايف عكاشة -اتجاهات النقد المعاصر في مصر. د. المطبوعات الجامعية 1985.
- نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي. ج3. د. المطبوعات الجامعية 1994.
41- شفيق جبري -أبو الفرج الأصبهاني (نوابغ الفكر العربي) ع10. دار المعارف 1965.
42- شكري عزيز ماضي -محاضرات في نظرية الأدب دار البعث ط1. 1984 قسنطينة.
43- شوقي ضيف - الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف ط10 (دت).
44- شكري فيصل -مذاهب الدراسة الأدبية. دار العلم للملايين ط3. 1973 بيروت.
45- صلاح فضل -منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية ط2. 1980.
- علم الأسلوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2. 1985.
46- طه حسين -في الأدب الجاهلي ط10. دار المعارف 1969.
47- عبد الحميد خطاب -الغزالي بين الفلسفة والدين. المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 الجزائر.
48- عبد الهادي الجوهري -علم الاجتماع نشأته وتطوره. مكتبة نهضة الشرق (دت) القاهرة.
49- عبد الله شريط -الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون. الشركة الوطنية للنشر ط2. 1975 الجزائر.
50- عبد الرحمن ياغي -في النقد النظري، الدار العربية للنشر والتوزيع عمان 1984.
51- عبد المنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب. دار العودة ط2. 1979 بيروت. مع عبد الكريم رياض- النقد العربي. دار الثقافة والنشر و التوزيع 1984م.

52- عبد الملك مرتاض -النص الأدبي من أين وإلى أين؟ د. المطبوعات الجامعية 1983 الجزائر.
- ا. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد د. المطبوعات الجامعية الجزائر.
- ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد. ديوان المطبوعات الجامعية 1993 الجزائر.
- بنية الخطاب الشعري. دار الحداثة ط1. 1986 بيروت.
- فن المقامات في الأدب العربي. المؤسسة الوطنية للكتاب. الدار التونسية للنشر ط2. 1988.
- فنون النثر الأدبي في الجزائر. د. المطبوعات الجامعية 1983.
- نهضة الأدب الجزائري المعاصر في الجزائر. الشركة الوطنية للكتاب ط2. 1983.
- عناصر التراث الشعبي في اللاز. د. المطبوعات الجامعية الجزائر.
53- عبد الله الغذامي -تشريح النص. دار الطليعة ط1. 1987 بيروت.
54- عبد الحليم محمود -القرآن في شهر القرآن. دار المعارف مصر 1975.
55- عبد الفتاح كليطو -مسألة القراءة معالم. دار توبقال للنشر 1986 الرباط.
56- عبد الله ابراهيم -التفكيك الأصول والمقولات. دار توبقال للنشر الرباط.
57- عبد العزيز بن عرفة -الإبداع الشعري وتجربة التنوم. الدار التونسية للنشر 1988.
58- عثماني ميلود - شعرية تودوروف ط1. عيون المقولات 1990. الدار البيضاء.
59- عز الدين اسماعيل -نصوص قرآنية في النفس الإنسانية. دار النهضة العربية 1975 بيروت.
- التفسير النفسي للأدب. دار العودة. دار الثقافة (دت) بيروت.
- الأدب وفنونه. دار الفكر العربي ط5. 1973 القاهرة.
60- عبد القادر المازني -حصاد الهشيم القاهرة 1954.
61- عاطف جودة نصر -الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. دار الكندي ط1 1978 بيروت.
62- عبد الصمد زايد -مفهوم الزمن ودلالته. الدار العربية للكتاب 1988. ليبيا/ تونس.
63- عبد السلام المسدي -اللسانيات وأسسها المعرفية. الدار التونسية. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1986 تونس/ الجزائر.
- الأسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ط2. 1982 ليبيا.

- اللسانيات من خلال النصوص. الدار التونسية للنشر 1984.
- النقد والحداثة. دار الطليعة ط1. 1983 بيروت.

64- علي عبد المعطي محمد -فلسفة الفن. دار النهضة العربية 1985 بيروت.

65- العقاد -ابن الرومي حياته من شعره. القاهرة 1963.
- الحسن بن هانئ. دار الهلال (دت) القاهرة.
- التفكير فريضة إسلامية. مكتبة رحاب (دت) الجزائر.

66- عمر مهيبل -البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر د. المطبوعات الجامعية 1991 الجزائر.

67- عمر أوكان -لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. إفريقيا الشرق 1991.
- مدخل لدراسة النص والسلطة. إفريقيا الشرق 1991 الدار البيضاء.

68- لطفي عبد البديع -التركيب اللغوي للأدب. مكتبة النهضة العربية 1970 القاهرة.

69- مازن الوعر -دراسات لسانية تطبيقية ط1 دار طلاس. 1989 دمشق.

70- مالك بن نبي -الظاهرة القرآنية (ت) عبد الصبور شاهين. دار الفكر 1981 طرابلس.
- مشكلة الثقافة. دار الفكر (دت) طرابلس. لبنان.

71- محمد زغلول سلام -تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري. منشأة المعارف بالاسكندرية (دت) مصر.

72- محمد عابد الجابري -تكوين العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية.
- الخطاب العربي المعاصر. دار الطليعة 1983 بيروت.

73- محمد زيان عمر -منهج البحث العلمي. د. المطبوعات الجامعية ط4. 1983 الجزائر.

74- محمد النويهي -ثقافة الناقد الأدبي. مكتبة الخانجي ط2 1969 بيروت.
- نفسية أبي نواس. القاهرة (دت).

75- محمد مفيد الشوباشي -الأدب ومذاهبه. الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف 1970.

76- محمد برادة -البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (مجموعة مقالات من كتاب) مؤسسة البحوث العربية 1984 بيروت.

77- محمد مندور -في الميزان الجديد. مطبعة نهضة مصر 1973.
- النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة مصر (دت).

78- محمد الصغير نباتي -النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ. د. المطبوعات الجامعية 1983.

79- محمد بنيس -ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. دار العودة ط1. 1979 بيروت.

80- محمد ساري -البحث عن النقد الأدبي الجديد. دار الحداثة ط1. 1984 بيروت.

81- محمد عبد المطلب -البلاغة والأسلوبية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

82- محمد السويدي -مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته. المؤسسة الوطنية للكتاب. الدار التونسية للنشر ط1. 1991.

83- محمد السرغيني -محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة 1988 الدار البيضاء.

84- محمد عيد -الرواية والاستشهاد باللغة. عالم الكتب 1976 بيروت.

85- المرزباني -الموشح. (ت) علي محمد البجاوي. دار نهضة مصر ط1. 1965.

86- محمود أمين العالم -معارك فكرية. دار الهلال 1970 مصر.

87- محمود الربيعي -نصوص من النقد العربي. دار المعارف القاهرة (دت).

88- محمود أمين العالم مع عبد العظيم أنيس -في الثقافة والثورة. دار الفكر الجديد ط. جديدة (دت) مصر.

89- مصطفى ناصف -دراسة الأدب العربي. دار الأندلس ط2. 1981 بيروت.

90- ميشال زكريا -الألسنية، علم اللغة الحديث. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط3. 1983 بيروت.

91- وليد إخلاصي -المتعة الأخيرة. اعترافات شخصية في الأدب دار طلاس 1986 دمشق.

92- يوسف كرم -تاريخ الفلسفة الحديثة. دار القلم (دت) بيروت.

- تاريخ الفلسفة الحديثة اليونانية دار القلم (دت) بيروت.

93- محمد علي أبو ريان -فلسفة الجمال. دار المعرفة الجامعية. الاسكندرية 1986.

- تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام.. دار المعرفة الجامعية 1986.

- المراجع المترجمة-

94- أدولفو باسكيز -البنيوية والتاريخ (ت) مصطفى المسناوي. قضايا أدبية ط1. 1981 دار الحداثة بيروت.

95- أرنست كاسيرر -الدولة والأسطورة (ت) أحمد حمدي محمود. الهيئة المصرية للكتاب 1975.

96- أدموند هوسرل -تأملات ديكارتية (ت) تيسير شيخ الأرض. دار بيروت 1958.

97- بيلنسكي -الممارسات النقدية (ت) فؤاد مرعي. دار الحداثة ط1. 1982 بيروت.

98- باسباغاتا -مبادئ في علم النفس الاجتماعي (ت) أبو عبد الله غلام الله. ديوان المطبوعات 1983.

99- بيار جيرو -علم الإشارة (ت) منذر العياشي. دار طلاس دمشق 1988.

100- جان لوي كاباتيس -النقد الأدبي والعلوم الإنسانية (ت) فهد عكام دار الفكر. دار الفكر ط1. 1982 بيروت.

101- جان بياجي -البنيوية (ت) عارف منيمنة وبشير أوبري، م عويدات ط2. 1980 بيروت.

102- جان ستاروبنسكي -النقد والأدب (ت) بدر الدين القاسم دمشق 1976.

103- دي هوسمان - علم الجمال (ت) ظافر الحسن. م. عويدات ط2. 1975 بيروت.

104- روبير شولتز -البنيوية والأدب (ت) حنا عبود بيروت.

105- روجي جارودي -البنيوية فلسفة موت الإنسان (ت) جورج طرابيشي. دار الطليعة ط3. 1985.

106- روبير اسكاربيت -سوسيولوجيا الأدب (ت) آمال عرموني. م. عويدات ط1. 1987 بيروت.

107- روني وليك و أ. وارين -نظرية الأدب (ت) محيي الدين صبحي دمشق 1972.

108- رولان بارت -درجة الصفر للكتابة (ت) محمد برادة. الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط2. 1985 الرباط.

- مبادئ علم الأدلة (ت) محمد البكري بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة 1986 بغداد.

109- شارل لالو -مبادئ علم الجمال (ت) مصطفى ماهر. دار إحياء الكتب العربية 1959 بيروت.

110- ستانلي هايمان -النقد الأدبي ومدارسة الحديثة (ت) احسان عباس ومحمد يوسف نجم بيروت 1958.

111- سيجمون فرويد -التحليل النفسي للفن: دافنشي. دوستويفسكي (ت) سمير كرم. دار الطليعة بيروت 1975.

- الهذيان والأحلام (ت) جورج طرابيشي. دار الطليعة 1980 بيروت.

112- سارتر جان بول -الوجودية فلسفة إنسانية (ت) حنا دميان (دت) بيروت.

113- غاستون باشلار -جماليات المكان (ت) غالب هلسا. كتاب الأقلام وزارة الثقافة بغداد 1980.

114- كارلوني وفللو - تطور النقد الأدبي في العصر الحديث (ت) جورج سعيد يونس. دار مكتبة الحياة (دت) بيروت.

115- لانسون غوستاف -منهج البحث في التاريخ الأدب (ت) محمد مندور ضمن النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة مصر 1972. صفحات (395.426).

116- هيجل -فينومينولوجيا الفكر (ت) مصطفى صفوان. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981.

■

المراجع الأجنبية:

117- Ckristiane Achour. Suiame Rezoug.

- Convergences critiques. OPU 1990 Alger.

118- A. Lalande - Vocabulaire thecnique et critique de la philosophie ed P. U. F 14 em 1983 PARIS.

119- P. Foulqué. et R. Saint jean. - Dictionnaire de la philosophie ed P. U. F 3em ed PARIS.

120- R. Escarpit. - Lécrit et la communication. ed Bouchéne 1993 Alger.

121- J. Kristiva - Théorie dénsemble. ed seuil 1980 paris.

- Le langage cet inconnu ed seuil 1981 paris.

122- Jean lyons -Eléments ed semantique TR. Jaques durand larousse 1978 paris.

123- Gerard Vigner -Lire du texte au sens. Clé international PARIS 1979.

■

المجلات

1- مجلة علامات -ج5 م2 سبتمبر 1992 السعودية.

- ج15 م4 مارس 1995 السعودية.

- ج3 م1 يونيو 1992 السعودية.

2- مجلة الثقافة -السنة 16 ع 94 الجزائر 1986.

3- مجلة الثقافة - السنة 16 ع 96 الجزائر 1986.

4- مجلة فصول - ع2 القاهرة يناير 1981.

5- مجلة الكرمل - ع 36 1990.

6- مجلة تجليات الحداثة - ع1 و ع2. 1993 و 1994 وهران, الجزائر.

7- مجلة دراسات سيميائية أدبية -ع: 6. وع 7. 1992 الدار البيضاء المغرب.

8- حوليات الجامعة -للبحوث الإنسانية والعلمية. وهران 1995.

■■■

فهرس الموضوعات

■■■

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

القراءة والحداثة: مقاربــــة الكــائن والممكــن فــي القــراءة العربيــة/

حبيب مونسي- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000 - 299ص؛ 24سم.

1- 810.9 م و ن ق

2- 801 م و ن ق

3- العنوان

4- مونسي

ع- 2000/4/555-

مكتبة الأسد

□□


اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق



هذا الكتاب

قراءة أبستمولوجية تلتمس الأسس التي تقوم عليها المعرفة، فتبني صرحها في إطار من الحقائق والتصورات التي تحدد آفاقها من خلال مفهومات تعيد ترتيبها حتى تخدم الغاية التي قامت من أجلها.. وكل إشباع للمفهومات إنما يتم بتلاقح المعارف وتثاقفها أثناء عملية النقد، والانتقاد، فتتهذب شوائبها، وتستقيم قناتها، وتتعزز بما تفرزه من نتائج.

مطبعة اتحاد كتاب العرب
دمشق

ثمن النسخة 300 ل.س داخل القطر
350 ل.س في خارج القطر